

مجلة
الثقافة
الوطنية
الديمقراطية

آدب وفكر

العدد
(٢١٥)
يوليو
٢٠٠٣

العوالم .. والتأويلات

نقد جابر عصفور
.. رؤيتان

أوسكار وايلد:
الروح الإنسانية
للاشتراكية

بدر الدين
.. مهندس الرؤى

«غزالت»
عبد العظيم ناجي
تطارد الزمن



التوتر في الفكر الماركسي



أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة العشرين العدد ٢١٥ / يوليو ٢٠٠٣

رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد

رئيس التحرير: فريدة النقاش

مجلس التحرير : إبراهيم أصلان

د. صلاح السروي / طلعت الشايب

د. على مبروك / غادة نبيل

كمال رمزي / ماجد يوسف

حلمى سالم / مصطفى عبادة

على عوض الله كرار / جرجس شكرى

المراسلات: مجلة [أدب ونقد] ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الأمامي
القاهرة / هاتف ٢٩ / ٢٨ / ٥٧٩١٦٢٧ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

المستشارون

د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون
د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر
محمد روميث / ملك عبد العزيز

الغلاف
أحمد السجيني
أعمال الصف والتوضيب
نسرين سعيد إبراهيم
تصحيح : أبو السعود على سعد
لوحة الغلاف : بورترية لتحية حليم
الرسوم الداخلية: للمخرج الروسي إيزنشتاين

الاشتراكات لمدة عام
باسم الأهالي / مجلة [أدب ونقد]: داخل مصر ٥٠ جنيها
البلاد العربية ٥٠ دولارا / أوروبا وأمريكا ٧٥ دولارا

الطباعة
شركة الأمل للطباعة والنشر
الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدي أو البريد الإلكتروني:
adabwanaqd@yahoo.com
موقع [أدب ونقد] على الانترنت: adabwanaqd.4t.com

ترجو المجلة من كتابها ألا يزيد عدد صفحات المادة المرسلة عن عشر
صفحات أو ثلاثة آلاف كلمة

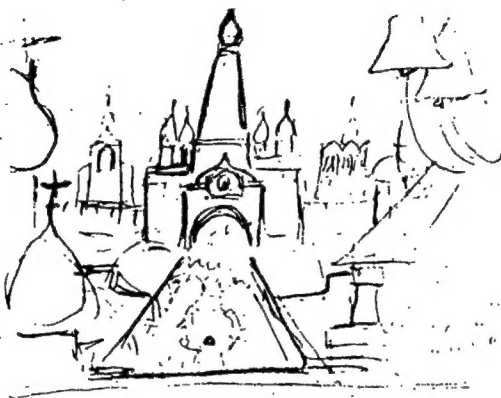
محتويات العدد

- أول الكتابة الحرية ٥
- الروح الإنسانية للاشتراكية/دراسة/أوسكار وائلد ترجمة: سمير الأمير ٩
- المادية التاريخية إعادة البناء.. التوتر في الفكر الماركسي/فكر..... د. عاطف أحمد ٣١
- زمن التحول والتعدد..... زمن الرواية / رؤية..... د. صلاح السروي ٣٦
- قراءة النقد الأدبي عند جابر عصفور / رأى..... سامح الموجي ٤٠
- هويتنا الحضارية والعولة/ مقال..... د. محمد رفيق خليل ٤٥
- العولة الثقافية والخصوصية القومية/ دراسة /..... د. كوم كوم نارين ٥٤
- معطيات الإسلام في الفكر السيخي / رؤية..... د. أحمد القاضي ٦١
- اليهودي العربي في الرواية العبرية المعاصرة / دراسة..... د. محمد جلاء إدريس ٦٤
- من آداب سويسرا الأربعة/ قراءة..... جرجس شكرى ٧٠
- قمة السلم / قصة..... تهانى عمرو ٧٤

● الديوان الصغير

- بدر الديب .. معمار الرؤية/..... إعداد وتقديم: كريم عبد السلام ٧٥
- محاولة/ شعر/ وفاة بغدادى ٩٦
- عبد العظيم ناجى... زمن القرنفل/ إعداد وتقديم..... أحمد الشريف ٩٧
- إشكاليات تعدد معنى المصطلح/ دراسة..... د. سمير حجازى ١٠٨
- التجريب في النص المسرحي/ دراسة..... د. أبو الحسن سلام ١١٤
- وردة الرمال/ نقد..... أحمد الشريف ١٢١
- قصيدتان/ شعر..... عبد الوهاب الشيخ ١٢٤
- ثلاثة أطوار للوردة/ قصة/حنان سعيد..... ١٢٥
- الشارع الثقافي/ متابعات..... هيد عبد الحليم ١٢٩
- خليل عبد الكريم والإسلام النقدي/ ندوة..... ع.ع ١٣٥
- كتب/ التحرير ١٤٠
- * إلى أى لاشئ أندفع/ رأى/..... على عوض الله كرا ١٤٤

بروتيه للفنانة الراحلة «تحية حليم» وهى علامة بارزة فى مسيرة الحركة التشكيلية المصرية، حازت جوائز إقليمية وعالية عدة ولها مقتنيات فى الكثير من دول العالم، تجلّى فى أعمالها الموروث المصرى العريق منذ الفن الفرعونى فتميزت لوحاتها بالحيوية والخطوط القوية الصريحة والألوان شديدة الثراء.



السنة العشرون لأدب ونقد

يبدو أن الزمن لا يتوقف عند أمانينا .. فعلى مدار شهور كنا نكتب في الترويسة
" السنة الثامنة عشرة لأدب ونقد " في حين أننا في السنة العشرين .

فهل كان هذا خطأ أو سهواً كما يحدث في كثير من المطبوعات ؟ أم أننا بالفعل لم
نشعر بمرور عشرين سنة على مجلّتنا " أدب ونقد " منذ الصدور الأول في يناير
١٩٨٤ . على أية حال الزمن يجرى ، فعلاً ، يجب أن ندرك ذلك جيداً ويجب كذلك
الاعتذار للقارئ العزيز على هذا الخطأ غير المقصود ، والذي حوله التمنى إلى خطأ
مقصود !

أدب ونقد

أول الكتابة

فريدة النقاش

الزميلة «غادة نبيل» الشاعرة الروائية الناقدة أصابها الضجر من «أدب ونقد» ، تريد شيئاً جديداً يهزها من الأعماق، يخرج على المألوف يخاصم السائد ويزيع الرتابة والتكرار والملل ، يتجاوز أيام الهزائم المتشابهة يخفف من القساوة في منظرها والهوان في ذيلها ، أنت محقة يا عزيزتي غادة.. أنت محقة.

فحتى الدموع باتت عاجزة عن أن تغسل آلام الروح وكتابة الأيام وحين نجري من حزننا ونلوذ بفكرة «الضربة التي لا تقتلني تقويني» تسخر منا صورنا في المرأة.. لكنها لا تسخر تماماً فهي هو الشعب الفلسطيني» طائر ينفض ريشه بعد إطلاق النار عليه ، ولا يزال قادراً على أن يبسط روحه الوثابة على الكتابة المتزايدة» كما يقول «إيوارد سعيد».

وها هو الشعب العراقي يبدأ المقاومة مدنية وعسكرية ضد الاحتلال. لن أقول لك إن الحكماء يتداولون عادة بالزمن .. إنه الزمن الآخر الذي أشير إليه الزمن المملوء بالاحتمالات وتعدد الإمكانيات وغناها الزمن الواعد بتخلق بدائل في كل لحظة .. ذلك هو الزمن الذي سوف نتداوى به حين نختار أن نكون فاعلين فيه دون خضوع لما هو قائم مهما تكن فداحة الخسارة.. أستعمل هنا تعبير الخسارة باقتراح من الصديق العزيز «عبد الحميد مهري» الأمين العام السابق لجبهة التحرير الجزائرية الذي قال لي بعد المذبحة المروعة التي ارتكبتها الاسرائيليون في «جنين» العام الماضي إنها لم تكن هزيمة لأن الفلسطينيين قاوموا ببسالة سائرين على خطى من سبقوهم في كل مكان في العالم حيثما اختلت الموازين بين المحتلين والشعوب ..ياسطين الروح الوثابة متشبثين بالأمل ..ولم تعرف البشرية زمناً تكافأت فيه قوة العدوان مع قوة الشعوب ومع ذلك رفضت الشعوب دائماً الخضوع لما هو قائم الذي لا يسقط أبداً من تلقاء نفسه..

إنها الخسارة إذن.. الخسارة فقط التي جعلت منها القاصة «عفاف السيد» عنواناً لمجموعة «باب الخسارة» وهنا تبرز الفعالية ..الممارسة.. فعل الإنسان في التاريخ فيه من خسائر وانتصارات ، وإن تكالبت علينا الخسائر قلن نفقد الأمل ، ذلك الأمل الذي يرويه تشوق الكادحين لتغيير العالم والتحرر من الاغتراب والاستلاب في الممارسة الثورية ..التي تتقوى بالخسارة ويشند عودها في الألم ..ولكم تشوهت الثورة فكراً وممارسة ووقعت باسمها الجرائم، حين اتسعت الفجوة بين أهدافها الكبرى وغاياتها التحررية من جهة وضراوة الصراع ضد العالم

القديم وسفالتة من جهة أخرى ، وسقط الضحايا الأبرياء بالآلاف والملايين أحيانا .

وحين انتصرت الثورة المضادة في الاتحاد السوفيتي في بداية التسعينيات من القرن الماضي محطة الرادع الذي كبح جماح القوى الرأسمالية المتوحشة منذ نهاية الحرب العالمية الأولى ، بعد ثورة أكتوبر الاشتراكية انطلق الوحش الاستعماري مدججا بأحدث الأسلحة ليجتاح العالم ، لاوكان العرب بعض ضحاياه وأصبح علينا أن نبدأ الطريق من أدلة مجددا . نحترث الأرض . نرعى البذور ونزعاها نستأصل النباتات الميتة والسامة... ونروى وننتظر الحصاد بشوق المحبين . التحرر الوطني من جديد هو هدفنا..

فهل يا ترى لأتأ بدأنا من جديد أخذت «غادة» تشعر بالضجر بل وقال لي صديق آخر عندما أقرأ «أدب ونقد» أشعر ككثني عدت إلى الستينيات من القرن العشرين.

واستعادة الماضي- دون نقد- هي سلفية لاشك فيها ، فالتاريخ لا يعود إلى الوراء ولا يكرر نفسه . ولكننا بالقطع لانعود إلى الوراء بدليل أننا طالما أضأنا تجربتنا السابقة بنقدها ..الم يكن ذلك واضحا ؟ أم أن شيئا ثمينا جدا قد انكسر واستعصى على الإصلاح؟ وهل يتسائل المناضلون عن جدوى التقاضي.

وبدون أن أدافع عن أخطاء «أدب ونقد» التي لايد من انتقادها بهدف التصحيح ، سوف أحاول معكم معرفة موطن الخلل وأنا أفكر بصوت عال وأطرح الأسئلة السابقة التي تدور همسا دون إفصاح وذلك في ضوء مناقشات عميقة وثرية لمجلس التحرير ، إن قضايا التحرر الوطني أي الاستقلال والديمقراطية والعدالة الاجتماعية وتجاوز الرأسمالية تطلعا للاشتراكية أصبحت مطروحة على جدول الأعمال مرة أخرى بعد احتلال العراق الذي فضح أوضاع البلدان التابعة مثل مصر . وقد وصلت بها التبعية إلى أسوأ حالاتها ، وكانت قضية الاستقلال قد تراجعت وكأنه قد أنجز ، وتقدمت مسألة التنمية وكأنها عملية تقنية محايدة يمكن إنجازها دون استقلال .وها قد انتهت اللعبة واكتشف المستور وبانت كل الحقائق .وأصبحنا وجهنا لوجه أمام مهمات تحررنا مجددا .. بجدول أعمال قديم جديد قد يبعث على الملل ويملأنا بالضجر لكن لا مفر من إنجازها لأن القفز عليه سيكون خدعة كبيرة.

فهل تصلح هذه إجابة .. أو على الأقل مشروع إجابة نقول لنا لماذا الذي كان لا زال يأتي على حد تعبير الشاعر اليمنى عبد الله ألبردونى؟.

لقد ناقشنا في اجتماعين متتاليين قضية تطوير المجلة وقلنا إنها لو كانت فعلا نابضة بالحياة كما نظن فما يزال علينا أن نبث فيها روحا أقوى تجد فيها الأجيال الشابة نفسها إبداعا وأفكارا ورؤى ، هذه الأجيال المشغولة بحريتها ، المناهضة عن وجودها ذاتة بينما تطرح عليها المرحلة أعباء

أخرى تتجاوز الحرية الفردية التي هي حبة عين كل مبدع بل وتدعوه هذه الأعباء لأن يكون جزءاً عضواً في جماعة .

فمثقف التحرر الوطني الذي كان بعض المنظرين قد بشروا بموته يعود إلى مقدمة المشهد ، ومطلوب منه أن يقدم ابتكاراته للمرحلة الجديدة ، أن يكون عقله الناقد ووعيه الخلاق حاضرين بكل قوة حتى لا نمشي في الطرق ذاتها التي تكشف لنا أنها مسدودة ، طريق المفاضلة بين الحرية والاستقلال على حد تعبير المثقفين الإيرانيين الذين قالوا في رسالة إلى الرئيس «خاتمي» يطالبون فيها بإطلاق الحريات في البلاد لا تجعلنا مختارين الحرية والاستقلال حيث يتحكم رجال الدين في الشعب الإيراني خالقين استبداداً من نوع جديد يختلف عن طغيان «الشاه» الذي أسقطته الثورة الإسلامية وسانده أمريكا ، واستولى الملالي على الثورة ليصلوا بالبلاد إلى المازق الجديد الذي دخلت فيه .. بلاد مستقلة عن النفوذ الأجنبي لكن شعبها يصارع من أجل حرياته . وكأن استلاب الحرية قدر فإما أن يصادها الأجنبي أو يصادها الاستبداد المحلي . وفي كل الحالات يدور الصراع الطبقي عنيماً أو هادئاً وتكتسب الحرية معاني جديدة.. إن الحرية هي حريتان تبين للكافة أن المفاضلة بينهما عقيمة، وأن مجرد التحرر من قبضة الأجنبي وهو أمريكي الآن كما في السابق لم تعد تكفي .. وإن كانت الأمريكيون الآن في العراق يبشرون بحرية ملتبسة سرعان ما سوف يجري اختزالها في حرية السوق ، وبيع القطاع العام وخصخصة صناعة النفط ، بهجوم رعوس الأموال اليهودية على البلاد باسم الحرية لكي تشتري الأراضي والعقارات وتصنع واقعاً جديداً باسم الحرية أيضاً يصبح العراقيون في ظله غريباء في وطنهم يتحكم فيهم بدلاً عن الديكتاتور مجموعة من المرتزقة عملاء الاحتلال.

وحين تذهب السكرة وتأتي الفكرة كما يقولون سوف يكتشف هذا النفر من المثقفين العراقيين الذين ظنوا أن أوضاعهم تحت الاحتلال سوف تكون أفضل من النظام البغيض الذي أسقطه الاحتلال أن تلك أيضاً مفاضلة خاسرة ، وأن الشعار الذي أغضبهم حين أطلقت المظاهرات التي رفضت العدوان على العراق لا للديكتاتورية لا للحرب والاحتلال كان وما يزال شعاراً صحيحاً .

يحلم الكثيرون بالنموذج الأوروبي والياباني حين احتلت أمريكا هذه البلاد بعد الحرب العالمية الثانية، ونهضت في ظل الاحتلال تجربة ديمقراطية .. ويتجاهل هؤلاء الفروق الجوهرية بين حالتنا وحالة كل من أوروبا واليابان بعد الحرب ، فقد كانت أوروبا واليابان شائهما شأن إسرائيل جزءاً عضواً من النظام الرأسمالي العالمي تختلف علاقته بمجمل النظام عن علاقات التبعية والإلحاق لبلداننا والتي يقوم النظام ككل باخضاعها ونهب ثرواتها لصالح المركز ويحطم أي إمكانية لنمو رأسمالي مستقل فيها كما فعل في أمريكا اللاتينية من قبل حيث ساند أعتى النظم الديكتاتورية



المتوحشة علينا إذن أن نناقش عن حريتنا بأفاقها السياسية والاجتماعية والوطنية معا .
شعارنا إذن ما يزال صحيحا .. ذلك الشعار القديم الجديد لا الليكثاتورية لا للاحتلال نعم
للاستقلال والحرية معا .. نعم للاعتماد الجماعى على الذات . نعم لمثقف التحرر الوطنى الذى
سينهض كمنقذ من تحت رماد الخيبة والخسارة ليسهم فى فتح أفق جديد عارفا أن إبداعه الحر
فى كل الميادين هو لبنة فى بناء ضخم سوف تقيمه الشعوب وهى تخوض معركة الحرية
والاستقلال وإعادة توزيع ثروات البلاد بعد تحريرها وستعتنى حرية المبدع فى هذا الآن ،
وتقضى مواهب الشعب عن ذاتها فى صراعها ضد التبعية والاستغلال ومن أجل حرية جديدة
طريقها طويل ومساراتها متعرجة وأحلامها وقيرة... وستخرج مواهب جديدة.. فى هذه اللحظات
الصعبة التى نبدأ فيها من جديد مسيرة التحرر صوب الأهداف ذاتها بعد أن نكون قد تخلصنا
من أوهام كثيرة. هل لكل هذا علاقة بتطوير مجلتنا ، أظن أنه صلب التطوير الذى نطرح عليكم
مجموعة من الأسئلة حوله حتى يكون إنجازا جماعيا ورؤيتنا مشتركة تحمل بصماتكم جميعا .
يشرف مجلس التحرير أن يضم إلى عضويته الصديق الشاعر المشاغب «جرجس شكرى»
الذى سيكون عمله معنا إضافة وإسهاما جديدا فأهلا به .

الروح الإنسانية للاشتراكية

أوسكار وايلد

ت ترجمة: سمير الأسير

أرجو ألا ينزعج السادة مستهلكو العولة ومنامضوها من استخدام كلمة «الاشتراكية» مرة أخرى ، ذلك لأن حديث «أوسكار وايلد» انصب بشكل كبير على رؤيته للفن.. وإن كنت اعترف كمترجم أنى شرعت في ترجمة المقال تحت وطأة الصنن إلى الكلمة بمعناها السياسى .. وربما يكون ذلك تعبيراً عن القلق الذى أصابنى فى السنوات الأخيرة بعدما لاحظت أن عتاة الاشتراكيين المصريين أو من يدعون ذلك قد ابتعدوا عن تداول كلمة «اشتراكية» مضيفين بذلك إلى العالم مزيداً من التابوهات المحرمة وبما أننى ما زلت مؤمناً بالاشتراكية حتى كتابة هذه السطور ، أرى ضرورة إعادة البحث عن ينابيعها الأولى عند الأباء العظام وفى القلب منهم «أوسكار وايلد» ، بل إننى أرى أن الابتعاد عن جوهر الاشتراكية كما كان الفنانون العظام يرونها قد أدى فى النهاية إلى اضمحلال أنظمتها السياسية فى العالم والشئ المهم أيضاً هو كون المقال نموذجاً للنقد الذى يتناول الفن من خلاله تناول له للنص العام الذى يشكل مجالنا جميعاً فنانيين وغير فنانيين وأعنى بذلك «الحياة».

وأود أن أقول أيضاً أنه يتوجب علينا فى إطار ما تعيشه البشرية من تشكك ناجم عن الهزات العنيفة التى توشك أن تدمر نضالها وسعيها النبيل للكمال والسعادة ، أن نعيد قراءة تراثنا الإنسانى بحثاً عن رؤية متفائلة تدعم إيماننا بقد أفضل.

إن الميزة الأساسية للاشتراكية تكمن فى تحريرها للفرد من يؤس ضرورة العيش من أجل الآخرين ، تلك الضرورة التى تضغط علينا جميعاً بقسوة بالغة لدرجة أنه يندر أن يقلت أحد ، ومع ذلك استطاع رجل

مثل العالم العظيم «داروين» والفنان المرموق «فلوبيور» والناقد الرائع «رينان» ، أن ينقلوا بأنفسهم بعيداً عن المطالب الصاخبة للآخرين ليحافظوا على تفردهم أو «ليقفوا» تحت حماية الحائط، كما يعبر عن ذلك «أفلاطون».

ومن ثم يحققون الكمال الكامن في مواهبهم مضيفين بذلك لأنفسهم والعالم ، غير أن هؤلاء الأفاضل لا يشكون إلا استثناء لأن غالبية الناس يفسدون حياتهم بالمبالغة في الإيثار والتضحية ، أو لنقل إنهم يجبرون على ذلك ، إذ يجنون أنفسهم محاطين بفقر مدقع وجوع مذل ومن ثم يتأثرون بدرجة كبيرة ويرجع ذلك إلى عاطفة الإنسان تسبق ذكاءه وكما أوضحنا في مقال سابق بعنوان «وظيفة النقد» أن الحصول على التعاطف مع المعاناة أسهل من الحصول على التعاطف مع الفكر وإذا فإن الناس بنية حسنة تثير الإعجاب ولكنها مضللة يؤهلون أنفسهم بشكل جدى لمهمة علاج الشرور التي يرونها ، لكن نواهم لا يعالج المرض بل يفاقمه ، الواقع أن نواهم يشكل مكوناً أساسياً من مكونات المرض ذاته ، فهم يحاولون حل مشكلة الفقر بالحفاظ على الفقراء أحياء وفي الحالات الأكثر تقدماً بتسليّة هؤلاء الفقراء ، لكن ذلك ليس حلاً ، إنه بالأحرى تعميق للمأساة ذاتها وفي اعتقادي أن الموقف الصحيح يكمن في إعادة بناء المجتمع على قاعدة صلبة تجعل العبيد غير قادرين على إضرارك مدى انحصاط النظام الذي يربحون تحت نيره، وكما يحدث في إنجلترا اليوم إذ نجد أن أكثر الناس فعلاً للشر هم أكثرهم فعلاً للخير) غير أنه أصبح لدينا مؤخرًا رجال سبروا غور المشكلة وخبروا الحياة بشكل حقيقي فراحوا يطالبون المجتمع بكبح جماح الإيثار والأعمال الخيرية وهم يفعلون ذلك لإيمانهم أن تلك الأعمال تسبب فساداً أخلاقياً وانحطاطاً بالغا وأنا أرى أنهم محقون تماماً إذ أن الأعمال الخيرية تخفي في ثناياها كما مرعباً من الخطايا.

إن استخدام الملكية الخاصة من أجل تخفيف وطأة الإحساس بالشرور الشنيعة الناجمة عن مؤسسة الملكية الخاصة عملية غير أخلاقية وغير عادلة. واعتقد أن المسألة برمتها ستتغير في ظل الاشتراكية فلن يكون هناك أناس يعيشون في أوكار غفنة ويرتدون الأسماك الرنجة ويربون أطفالاً مرضى يعذبهم الجوع في ظل أوضاع تثير الاشمئزاز . ولن نجد كما يحدث الآن آلاف العاطلين يتسكعون في الطرقات أو يستجلبون جيرانهم من أجل الصدقات أو يتزاحمون حول أبواب الملاجئ القيمة للحصول على قطعة من الخبز أو لقضاء الليل في مأوى قذر، ستوفر الاشتراكية لكل فرد نصيباً من السعادة والرخاء ولكن قيمتها الحقيقية تكمن في كونها ستؤدي إلى تحقيق التميز والتفرد . إن الاشتراكية أو الشيوعية أو أي ما يختار المرء من تسمية عندما تحول الملكية الخاصة إلى ثروة عامة وتعتمد التعاون بدلاً من المنافسة ستعيد المجتمع إلى حالته المثالية ككيان صحي . إذ أنها ستؤكد على أن لكل فرد في المجتمع كيانه المادي وفريته المتميزة.

يبقى شئ بالغ الأهمية إذا أردنا الحياة أن تتطور تطوراً كاملاً وتصل إلى أعلى مراحل كمالها وهو أنه إذا اعتمدت الاشتراكية على التسلط أو الحكومات المسلحة أو على امتلاكها القوة الاقتصادية مثلها مثل الحكومات التي تسلك بقوتها السياسية فسوف تتحول أنظمتها إلى ديكتاتوريات صناعية وستكون حالة الإنسان الأخيرة أسوأ من حالته الأولى، لأنه في الوقت الحاضر وفي وجود الملكية نجد أناساً كثيرين

يمكنون من تطوير تفردهم وتميزهم ، وهؤلاء إما أنهم متحررون من العمل تحت قهر ضرورة العيش أو أنهم قد أفلحوا في اختيار أعمال تتفق مع ميولهم الشخصية ومن ثم تجلب لهم السعادة ، إننى أعنى هنا الشعراء والفلاسفة ورجال العلم والثقافة. غير أن جموع المحرومين من الملكية الخاصة يعيشون يوماً على حافة الجوع ويجربون على العمل كحيوانات ، إذ يقومون بأعمال لا تتفق وطباعهم تحت ظروف طغيان الحاجة المنحط للامعقول هؤلاء هم الفقراء العارون من رقة الأسلوب وسحر الكلام والمحرومين من الحضارة والثقافة والسعادة ، من مجموع قواهم تحقق البشرية ازدهارها المادى بينما يظل الفقير بلا أهمية على الإطلاق ، إنه مجرد ذرة فى قوة لاتعبأ به ، بل وتسحقه وترغب فى أن يظل مسحوقاً لأنها بذلك تضمن انصياحه.

ربما يقال إن " التفرد " الذى تحقق فى ظل الملكية الخاصة لايشكل بصورة دائمة نموذجاً رائعاً وجميلاً.

ربما يقال إن الفقراء وإن كانوا محرومين من الثقافة إلا أنهم يمتلكون فضائل عديدة ، ربما يكون كلا الأمرين صحيحاً إن التملك أمر بالغ الانحطاط وهذا هو السبب فى سعى الاشتراكية للتخلص منه إذ تشكل الملكية مصدراً للزجاج ، ومنذ سنوات قليلة مضت سعى بعضهم فى البلاد ليقولوا إن هناك واجبات على الملكية وراحوا يريدون ذلك القول حتى تبنته الكنيسة ، إن المرء يكاد يسمعه الآن من كل منبر ، ربما يكون ذلك صحيحاً.

ولكن الأمر ليس مجرد واجبات وفقط ، إنها واجبات ضخمة تجعل من التملك أمراً مملأً ، إذ تشكل الملكية للفرد كماً من المتطلبات والاهتمامات والخاوف التى لاتنتهى ، لو أن الملكية استحقاقات فقط لكانت أمراً يمكن احتماله ولكن التزاماتها لاتطاق ولذا يجب التخلص منها لصلحة الأغنياء أنفسهم.

ربما يكون للفقراء فضائل ولكنها فضائل يجب أن يندموا عليها وكثيراً مايقال إن الفقراء ممتنون لجمعيات الخير والإحسان .. البعض منهم بلا شك .. ولكن أفضلهم هم الجاحدون وغير الراضين والعصاة ، ولديهم كل الحق فى أن يكونوا كذلك إذ يشعرون أن جمعيات الإحسان نمط غير ملائم بل وبيعث على السخرية إذ لايشكل هذا النمط سوى عملية استرداد جزئى للحقوق أو منحة عاطفية عادة ماتكون مصحوبة بمحاولة فجة من جانب المانح للسيطرة على الحياة الخاصة للفقراء ، لماذا إذن يتحتم على الفقراء أن يكونوا ممتنين للفتات الساقط من موائد الأغنياء بينما يجب دعوتهم للمائدة نفسها ؟ على أية حال لقد بدأ الفقراء يدركون ذلك.

أما كون الفقراء غير راضين فذلك أمر طبيعى لأن الإنسان الذى يرضى بكل تلك الظروف القاسية وبهذا الشكل المتدنى من أشكال الحياة ليس إلا حيواناً . ويعتبر العصيان من وجهة نظر أى إنسان قرأ التاريخ فضيلة الإنسان الأساسية لأنه بالعصيان والتمرد صنع الإنسان تقدمه.

من الغريب أنهم أحياناً ينصحون الفقراء بتوفير النفقات لكن ذلك بالطبع مسالة فجة ومهينة ، وكذلك تنصح إنسانا يتضور جوعاً بالآ يسرف فى تناول الطعام . إن دعوة العامل فى المدينة أو الريف للاقتصاد

فى نفقاته هى دعوة لا أخلاقية إذ لايجب على الإنسان مطلقاً أن يتباهى بمقرته على العيش كحيوان بل وعليه أن يرفض العيش بهذا الأسلوب . إن الفقير المتمرد الغاضب هو إنسان حقيقى يمتلك ثراء فى داخله ، أما الفقراء الطيبون الخانعون فالمرء قد يشفق عليهم لكن لايمكن أن يحترمهم ، ذلك أنهم قد اتفقوا سراً مع أعدائهم فباعوا الحقوق التى ولدوا بها من أجل حساء سيئ، لابد أنهم أغبياء ببرجة غير عادية ، فأننا أفهم تماماً المرء الذى يذعن للقوانين التى تحمى الملكية وتضمن تراكمها طالما أنه قادر فى ظل تلك الظروف على أن يحقق شكلاً جميلاً من أشكال الحياة الفكرية ولكن الشئ الذى لايستساغ هو أن تتلطف حياته وتصبح كريمة بسبب تلك القوانين ثم يكون بمقدوره أن يذعن لاستمرارها .. أعتقد أنه ليس من الصعب الحصول على تفسير لذلك الفالطة تكمن فى أن البؤس والفقر يؤدى إلى الانحطاط ويصيبان النفس الإنسانية بالشلل وإذا لا يكون الفقراء على وعى كامل بمعاناتهم إنهم ينتظرون أن يخبرهم بذلك أناس آخرون والغريب أن الفقراء غالباً مايكتوبونهم بشكل تام ، وما يقوله العمال عن المرضيين صحيح ، إذ أن المرضيين هم جماعة تزج بأنفسها فى الأمور ، فالمرضون يأتون لطبقة اجتماعية تشعر بالرضا التام ليعينوا بينهم بذور التمرد ، وهذا هو السبب فى أهمية المرضيين فبدونهم لايصبح هناك تقدم فى اتجاه الحضارة ، لقد تم القضاء على العبودية فى الولايات المتحدة الأمريكية لا كنتيجة لعمل قام به العبيد أنفسهم ولا حتى برغبة من جانبهم فى أن يصبحوا أحراراً ، إن الأمر برمته تم من خلال السلوك غير القانونى للمرضيين فى " بوسطن " وأماكن أخرى ، ولم يكن هؤلاء المرضيون عبيداً ولا مملوكاً . لعبيد ، لقد أشعل المرضيون النور ومن الغريب أن نلاحظ أنهم لم يتلقوا أية مساعدة من العبيد أنفسهم ولا حتى أننى تعاطف وعندما وجد العبيد أنفسهم فى نهاية الحرب أحراراً ، كان العديد منهم يأسف للوضع الجديد . وفيما يتعلق بالثورة الفرنسية لاتكمن أكثر الحقائق مأساوية فى إعدام الملكة " ماري أنطوانيت " ولكن المأساة تكمن فى أن فلاح الإقطاعية الجائع كان يذهب للموت طوعاً من أجل النظام الإقطاعى .

من الواضح إذن أن أى " اشتراكية " تعتمد على السلطة لن تكون مجدية لأنه بينما فى النظام الحالى يستطيع عدد من الناس أن يعيشوا حياتهم بقدر من الحرية فأنه فى المجتمع الصناعى المغلق أو فى نظام الدكتاتورية الاقتصادية لن يتمكن أى فرد من ممارسة أدنى قدر من الحرية ، وأنه لشئ يدعو للأسف أن جزءاً من مجتمعنا الآن يبرز تحت نير العبودية بصورة علمية ولكنه من قبيل الغباء أن نشرع فى حل تلك المشكلة باستعباد المجتمع بأسره ، إن الإنسان يجب أن يكون حراً تماماً فى اختيار عمله ولايجب أن يمارس عليه أى نوع من الإجبار لأن جملة فى تلك الحالة لن يكون مفيداً ولا مفيداً للآخرين ، وأنا أشك فى أن أى اشتراكى سوف يقترح بصورة جدية أن يكون هناك مفتش يرق أبواب البيوت فى الصباح ليتأكد من أن كل مواطن سينهض من سريره ليقوم بعمل يدوى لمدة ثمانى ساعات ، إتنى أعتقد أن كثيراً من الرؤى الاشتراكية التى تعرفت عليها تبدو لى ملية بأشكال التسلط إن لم يكن بالقرع الفعلى .

ربما يسأل البعض ، كيف سيسنفيد " التفرد " الذى يعتمد فى وجوده على الملكية الخاصة من إلغاء تلك الملكية . إن الإجابة عن ذلك مسألة غاية البساطة ، حقاً أنه فى ظل الظروف الحالية استطاع رجال

قليلون مثل "بايرون" و"شيلي" و"براوانج" و"فكتور هجو" و"بودلير" وآخرون أن يحققوا نواتهم بشكل تام إلى حد ما ولكن علينا أن نعرف أنه لأحد من هؤلاء قد عمل بأجر ولو ليوم واحد ، لقد عاشوا بعيداً عن وطأة الفقر وتلك كانت ميزة كبيرة والسؤال هنا عما إذا كان انتزاع تلك الميزة سيفيد التمرد أم لا ؟
 في ظل الأوضاع الجديدة سيصبح "التفرد" أكثر حرية وجمالاً بل وأكثر قوة مما هو عليه الآن ، أنا لا أتحدث هنا عن التفرد المتحقق للشعراء العظام الذين ذكرتهم آنفاً نتيجة لمخيلتهم الشعرية، ولكني أتحدث عن "تفرد عظيم يشمل الجنس البشري كله .

لقد ألحقت الملكية الخاصة ضرراً بالغاً بالتفرد عبر إرباك الإنسان بما يمتلكه ، ذلك أن الملكية تجعل من الكسب هدفاً، مهمة بذلك تطور الشخصية الإنسانية ونموها وتجعل الفرد يعتقد أن الشيء المهم هو أن "يمتلك" وليس أن "يكون" ، إن كمال الإنسان يكمن في وجوده لأفيماً يمتلكه ، وقد سحقت الملكية الخاصة "تفرد الإنسان الحقيقي" وأبطلته بفرية زائفة ، ومنعت جانباً من المجتمع من أن يحقق تفرده وذلك بتجويعه ثم منعت الجانب الآخر بوضعه في الطريق الخطأ واستلبت شخصية الإنسان لدرجة أن القانون الإنجليزي يعالج الاعتداء على الملكية بقسوة أشد من الاعتداء على الفرد ذاته ولاتزال الملكية تشكل اختбарاً للمواطنة الكاملة ، وتضمن الملكية في مجتمعنا تميزاً ووضوحاً اجتماعياً وشفراً واحتراماً وألقاباً ولأن الإنسان طموح فهو يكرس نفسه ليراكمها بعد أن يكون قد حصل على أكثر مما يحتاجه وأكثر مما يستخدمه ، إن الإنسان يقتل نفسه عملاً من أجل أن يؤمن تلك الملكية والحقائق أننا إذا أخذنا في الاعتبار الامتيازات الضخمة التي توفرها الملكية فأننا سنندم ، غير أن مايدعو للأسف هو أن المجتمع يبنى على قاعدة تدخل الإنسان في نفق معتم لا يستطيع فيه أن يطور بحرية ماهو مبهز وممتع ورائع في داخله لأنه يشعر دائماً بعدم الأمان، إن التاجر وإن كان شديد الثراء غالباً مايكون تحت رحمة أشياء لاسيطرة له عليها كإن تزيد سرعة الرياح أو يتغير الطقس بصورة مفاجئة أو يحدث أي شيء آخر من الأشياء التافهة فتتعرض سفنه للغرق ويجد نفسه رجلاً فقيراً فاقداً لوضعه الاجتماعي السابق تماماً .
 بإلغاء الملكية الخاصة سيأمن الإنسان هذه الأضرار الخارجية ، فلا شيء يمكن أن يلحق الضرر بالإنسان إلا الإنسان نفسه لأن الذي يمتلكه الإنسان بشكل حقيقي يكمن في داخله أما ما هو خارجه فلا أهمية له على الإطلاق وسيصبح لدينا "تفرد" صحيح ورائع الجمال، فالإنسان لن يضيع حياته ليراكم الأشياء ورموزها وسيكون بمقدوره أن "يعيش" وهذا أثنى مافي الحياة.

ولنا أن نتساءل إن كنا قد رأينا تعبيراً مكتماً عن شخصية الإنسان خارج نطاق الفن؟ في الواقع أن ذلك لم يحدث على الإطلاق ، يقول "مومن" إن قيصر "كان يمثل الإنسان الكامل ولكن فلتأمل كم كان "قيصر" يشعر بعدم الأمان بشكل مأساوي ، فحيثما يوجد شخص يمارس السلطة يوجد شخص آخر يقاوم تلك السلطة ، لقد كان قيصر كاملاً حقاً ولكن كماله كان يسير في الطريق الخطر ويقول "رينان" إن "ماركوس أوريليوس" كان الرجل الكامل ، حقاً لقد كان الإمبراطور العظيم رجلاً كاملاً ولكن يا

لبشاعة المطالبات التي كانت تؤرقه فجعلته يترنح تحت ثقل الامبراطورية ،

إن ما أعنيه بالإنسان المكتمل هو ذلك الإنسان الذي ينمو في ظروف مكتملة ، هو ذلك الإنسان غير المجروح ، غير القلق الذي يعيش بمنأى عن الخطر ، إن أناسا كثيرين قد أجبروا على أن يصبحوا عصاة متمردين وضاعت تصف قواهم في المناوشات ، وشخصية " بايرون " على سبيل المثال قد استهلكت في معاركه مع غياه ونفاق وجهل الإنجليز ، ومثل تلك المعارك لاتعضع قوة الإنسان بل إنها تقاوم ضعفه ، لذا لم يتمكن " بايرون " من إعطائنا ماكان يمكن أن يعطيه لنا ، لقد زفقت " شبلي " بشكل أفضل ، فكما فعل " بايرون " أسرع " شبلي " بمغادرة إنجلترا ومن حسن حظه أنه لم يكن معروفا جيدا فلو أدرك الإنجليز كيف أنه كان شاعرا عظيما لنشبهوا فيه أسنانهم وأظفارهم وأجلوه غير قادر على احتمال حياة مااستطاعوا لذلك سييلا ، لكنه أفلح في الهرب لأنه لم يكن شخصا مشهورا ، وحتى بخصوص " شبلي " يمكننا أن نلاحظ ملامح العصيان والتمرد ، إن العصيان لايدل على وجود الشخصية المكتملة وإنما يدل عليه الطمأنينة التي يشعر بها .

إن شخصية الإنسان تكون بالغة الروعة إذ أنها ستتمو بشكل طبيعي وبسيط مثل زهرة أو شجرة وبالتالي فلن تكون غير متوافقة ولن تجادل وتتازع لتحاول أن تثبت الأشياء لأنها ستملك الحكمة وإن تقاس قيمتها بالأشياء المادية لأنها لن تمتلك شيئا ومع هذا سيكون لديها كل شيء ومهما نأخذ منها فسيبقى لديها الكثير ، ومن المؤكد أنها لن تزج بنفسها في شئون الآخرين وإن تطلب منهم أن يكونوا على شاكلتها ، وتستمد تلك الشخصية الجيدة يد المساعدة للجميع كما يساعدنا الشيء الجميل بكونه جميلا فقط وستصبح شخصية رائعة كشخصية الطفل وستساعد المسيحية على تطورها إذا أراد الإنسان ذلك ولكن إذا لم يعجبه هذا الأمر فمن المؤكد أنها ستتمو في كل حال لأنها لن تزعج نفسها بالماضي وإن يعنيها إذا كانت الأشياء قد حدثت أو لم تحدث لأنها لن تعترف بقوانين غير قوانينها ولا بسلطة غير سلطتها لكنها ستحب هؤلاء الذين كانوا يسعون إلى تدميرها وتكرهم دائما والمسيح كان بالتأكيد من أهم هؤلاء .

لقد كانت بوابة العالم القديم تحمل عبارة «أعرف نفسك» لكن عبارة «كن نفسك» ستكتب على مدخل العالم الجديد ، لقد كان ذلك جوهر رسالة المسيح وهذا هو سر عظمته ، عندما كان المسيح يتحدث عن الفقراء كان يعنى ببساطة الإنسان الكامل تماما كما كان يعنى بالأغنياء هؤلاء الذين لم يطوروا شخصيتهم .

وكما هو الحال في مجتمعنا الآن كان المسيح يعيش في مجتمع يسمح بتراكم الملكية الخاصة لكنه كان يقول إنها ليست ميزة على الإطلاق في مجتمع كهذا أن يعيش الإنسان على طعام الكفاف ويرتدى الأسماك الرثنة ويقطن البيوت الرديئة كما أنه ليس عيبا أن يعيش الإنسان في ظروف صحية جيدة ، مثل تلك النظرة كانت ستصبح خاطئة تماما في حينها كما هي الآن في إنجلترا ، غير أن المجتمع الآن أكثر

تعقيداً من نى قبل ويظهر فيه التناقض بشكل كبير جداً بين الزفامية والفقراء، لقد كان المسيح يعنى أن الإنسان لديه شخصية رائعة وعليه أن ينميها وعليه أن يكون نفسه ، وألا يعتقد أن كماله يكمن فى امتلاك ومراكمة الأشياء الخارجة عنه لأن تحققه يكمن فى ذاته فإذا استطاع أن يترك ذلك فلن يسعى مطلقاً لأن يكون ثرياً فالثروات العادية يمكن أن تسلب من الإنسان أما فى أعماق نفسه فتكمن الأشياء الثمينة التى لا يمكن سلبها منه وإذا يجب أن يشكل الإنسان حياته على أن الأشياء الخارجية لن تضره ويسعى للتخلص من أملاكه الشخصية لأن ذلك ينطوى على انشغال وحرص لا ينتهى فالمملكية تعوق الإنسان فى كل خطوة يخطوها من المهم هنا أن نوضح أن المسيح لم يكن يعنى أن الفقراء صالحون بالضرورة أو أن الأغنياء أشرار بالضرورة، فالفقراء يمتعون التفكير فى المال أكثر من الأغنياء بل إنهم لا يفكرون فى شئ آخر وتلك هى المسألة الكامنة فى كون المرء فقيراً ، إن ما يعنيه المسيح هو أن الإنسان يدرك كماله بما يفعله ولا بما يمتلكه ولكن بوجوده ذاته ، لقد جاء للمسيح شاب غنى بالغ الصلاح فأخبره المسيح أن عليه أن يتنازل عن أملاكه لأنها عقبة فى طريقه وحمل يتقل كاهله ولا حاجة له بها لأن شخصيته الحقيقية تكمن فيما هو داخله ، وكان يقول نفس الشئ لحوارييه ، كان يقول لهم «كونوا أنفسكم» ولا تتزعجوا بشأن الأشياء الأخرى لأن الإنسان كامل بذاته لكنهم كانوا يصطدمون بالعالم، فالعالم يكره «التفردة» غير أن ذلك كان لا يجب أن يزعجهم وكان عليهم أن يظلوا هادئين ومنشغلين بنواتهم وإن أخذ أحد معاطفهم فليعطوه قمصانهم أيضاً ، فقط ليثبتوا أن الأشياء المادية لا قيمة لها وإن أساء إليهم الآخرون فعليهم ألا يردوا تلك الإساءة بمثلاً لأن ما يقوله الناس عن رجل لا يغير فيه شيئاً ، إن رأى العالم لا قيمة له منا على الإطلاق ، وحتى لو بدأ الآخرون فى استخدام العنف فلا يجب أن ينهطوا إلى نفس المستوى بوالإنسان يمكن أن يظل حراً حتى داخل السجن فروحه تظل حرة وشخصيته لا تسمح لأحد بأن عاجها بوعليهم ألا يتدخلوا فى شئون الآخرين وألا يحكموا عليهم بأى حال لأن شخصية الإنسان شئ بالغ الغموض والإنسان لا يمكن تقييمه بما يفعل فربما يحافظ إنسان على القانون لكنه يظل تافهاً وقد يخرج إنسان على القانون لكنه يظل جميلاً ، ربما يكون المرء سيئاً لئلا يرتكب سيئة وربما يقترب إنسان خطيئة ضد مجتمعه ومع ذلك يدرك من خلال تلك الخطيئة كما له الحقيقى ، لقد كانت هناك امرأة زانية ، نحن لانعلم شيئاً عن قصة عشقها لكن من المؤكد أنها كانت عظيمة لأن المسيح يخبرنا أن خطاياها قد غفرت ليس فقط لكونها تابت ولكن لأن عشقها كان رائعاً وقويًا ، وقبل أن يموت المسيح بوقت قصير وبينما هو جالس إلى الطعام دخلت تلك المرأة وراحت تسكب العطر على شعره فحاول الحواريون منعها وقالوا إن فى ذلك تبذيراً ويجب إنفاق النقود التى تكلفها ذلك العطر على أعمال الخير ولكن المسيح لم يقبل بتلك النظرة وأوضح أن الحاجات المادية للإنسان هى حاجات عظيمة ولها أهمية دائمة ولكن الحاجات الروحية للإنسان أعظم منها بكثير وأن النفس الإنسانية تختار فى لحظة مقدسة نمط التعبير الذى يحقق كمالها وليس غريباً أن العالم ينظر لتلك المرأة الآن كقديسة .

ولأن الاشتراكية تلغى الحياة العائلية فطبيعي أن تختفى مؤسسة الزواج بشكلها الحالي، وهذا جزء من البرنامج ولاسيما بعد أن تختفى الملكية الخاصة وسيجعل التفرد ذلك أمراً جليلاً لأن القيد القانوني سيختفى ليحل محله شكل من أشكال الحرية يساعد على نمو الشخصية الإنسانية نمواً كاملاً ويجعل من الحب بين المرأة والرجل مسألة رائعة وجميلة ، لقد كان المسيح يدرك ذلك وإذا لم يعترف بمتطلبات الحياة العائلية وعندما أخبروه بأن أمه وأخاه يرغبان في أن يتحدثا معه ، قال " من هي أمي ؟ من هم أخوتي؟ وعندما طلب أحد الصوريين إنفا بالذهاب لدفن والده ، كان جوابه " دع الموتى يدفنون الموتى " ، لم يكن المسيح يعترف بأى شئ يشكل عبئاً على الشخصية ولذلك لم يكن المسيح سوى نفسه رغم أنه كان من المفترض أن يحيا حياة مسيحية ، أقول أن على المرء أن يكون نفسه سواء كان رجل علم عظيماً أو شاباً في الجامعة أو راعي أغنام أو كاتب دراما مثل شكسبير أو مفكر لأهوتيا مثل " اسبينوزا " أو طفلاً يلهو في حديقة أو صياداً يلقي بشبكته في البحر ، كل ذلك لا يهم طالما أن الإنسان يحقق الكمال الريحي الكامن فيه ، إن تقليد الآخرين في الحياة والأخلاق خطأ كبير وفي شوارع القدس الآن يزحف إنسان مجنون حاملاً الصليب على كتفيه وهو نموذج الحياة التي أفسدها تقليد الآخرين .

لقد كان الأب " نيمان " مسيحياً تماماً حين قرر أن يعيش مع " المجنومين " لأن تلك المهمة جعلته يدرك أفضل ما في نفسه لكنه لم يكن أكثر مسيحياً من " فاجنر " عندما أدرك أن كمال روحه يكمن في الموسيقى أو من " شيلي " حين أدرك أن كماله يكمن في " القصائد الغنائية " ، إذن ليس هناك نمط واحد أمام الإنسان ، ولكن توجد أشكال عديدة للكمال كافية لكل الساعين إليه وإذا فإن الإنسان لا يكون حراً على الإطلاق إذا خضع لمقتضيات التوافق مع الآخرين .

" التفرد " إذن هو الهدف الذي نسعى لتحقيقه بأقامة الاشتراكية وإذا سيكون على الدولة أن تتخلى عن فكرة الحكم تماماً ، لأنه كما قال حكيم عاش قبل المسيح بقرون عديدة " ليس هناك أفضل من ترك البشر في حالهم وليس هناك أسوأ من التحكم فيهم " ، فكل أشكال الحكومات فاشلة والاستبداد يضر كل إنسان حتى المستبد نفسه لأنه خلق من أجل أشياء أفضل من ممارسة طغيانه ، وكما أن حكم الصفوة ظالم للأغلبية فإن حكم الجمهور ظالم للأقلية ، لقد كانت الأموال الكبيرة معقودة بالديمقراطية ولكن الديمقراطية تعنى ببساطة " سحر الشعب بالشعب والشعب " ، إذن فكل أشكال السلطة منحطة لكونها تصيب بالانحطاط من يمارسونها ومن تمارس عليهم ، غير أن هناك أثراً جيداً لممارسة السلطة بعنف إذ يخلق ذلك روح التمرد التي تعجل بتغييرها ، أما عندما ترتدى السلطة مسوح الطيبة فأتها تنسب في وجود انحطاط أخلاقي مرعب لأن الناس في تلك الحالة يصبحون أقل وعياً بالضغوط الرهيبة التي يتحملونها فيركنون إلى الدعة كالحیوانات المنزلية دون أن يدري أنهم يفكرون بعقلية الآخرين ويعيشون بمعايير الآخرين ويرتدون ما يمكن أن نطلق عليه ملايس الآخرين المستعملة ولا يكونون أنفسهم ولو للحظة واحدة ، وكما قال أحد المفكرين الأفاضل " إذا أردت أن تكون حراً فعليك ألا تكون متوافقاً ، والسلطة حين

تقدم الرشاش للناس ليتوافقوا تتسبب فى إيجاد نوع ضخم من البربرية المتخمة بالطعام بيننا ، وباقامة الاشتراكية سيختفى العقاب وسيكون ذلك إنجازاً عظيماً ، وكما نقرأ فى كتب التاريخ ، لا أعنى هنا قراءة التاريخ فى الطبقات المكتوبة للأطفال المدارس وللعمامة ولكن أعنى القراءة الجادة فى أشكال السلطة فى كل العصور ، فان المرء يصاب بالفتيان ليس بسبب الجرائم التى ارتكبها الفاسدون ولكن بسبب العقوبات التى كان يطبقها الصالحون ، فاعتماد العقاب يحول البشر إلى حيوانات بدرجة أكبر مما تحدثه الجريمة ويستتبع ذلك أنه كلما كانت العقوبات شديدة كلما استشرت الجريمة وكما قلت العقوبات قلت الجريمة وحين أدرك المشرعون ذلك كانت النتائج بالغة الروعة وعندما يختفى العقاب نهائياً فان الجريمة ستختفى وحتى إن حدثت فسيعالجها الأطباء لأنها ستعتبر أحد أنماط القلق المرضى الذى يمكن علاجه بالعطف والرعاية لأن مانسميهم مجرمين الآن ليسوا مجرمين بأى حال فالجوع هو الأب الشرعى للجريمة الحديثة ولعلاقة الخطيئة بذلك لا من قريب ولا من بعيد ، فليس بين مجرمينا " ماكبت " الرائع ولا " فوترين " الشنيع ، إنهم يمثلون فقط مايمكن أن يؤول إليه المحترمون العاديين إذا لم يجدوا مايسد رمقهم وعندما تلتفى الملكية ، ستختفى القاعدة التى تقوم عليها الجريمة ولايعنى ذلك أن كل الجرائم هى بالضرورة موجهة ضد الملكية ، رغم أن القانون الإنجليزى الذى يقيم الإنسان بما يملك ، يعاقب على الجرائم الموجهة ضد الملكية بمنتهى القسوة ذلك إذا استثنينا جريمة القتل واعتبرنا الموت شيئاً أسوأ من الأشغال الشاقة وهى وجهة نظر لاتروق لمجرمينا ، وقد لاتكون الجريمة بالضرورة موجهة ضد الملكية لأنها يمكن أن تنجم عن البؤس أو الغضب أو الإحباط وهى أشياء تسببها الملكية ولذلك ستختفى تلك الجرائم باختفاء الملكية ، وعندما يصبح لدى كل فرد فى المجتمع مايكفى احتياجاته فان يضيق عليه جاره وإن يروقه بأى حال أن يضيق هو على أى انسان آخر ، فالغيرة تعتبر مصدراً غير عادى من مصادر الجريمة وهى عاطفة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمفاهيمنا عن الملكية ، ومن اللافت للنظر أن الغيرة لم تكن معروفة على الإطلاق فى المجتمعات الشيوعية البدائية.

والسؤال الذى يثار الآن هو : إذا كانت وظيفة الدولة الآن أن تحكم فما هى الوظيفة المنوطة بها فى المجتمع الجديد ، الإجابة هى أن الدولة ستصبح صانعاً وموزعاً للسلع الضرورية ، أما الفرد فسيكون عليه عمل الأشياء الجميلة والرائعة فيما اتنى قد ذكرت كلمة " عمل " فلابد أن أوضح أن كثيراً من اللغو الفارغ يكتب فى عصرنا هذا عن " كرامة العمل اليدوى " وفى رأى أنه لاتوجد كرامة فى ذلك النوع من العمل على الإطلاق فمن يقوم به نأمر مايشعر بسعادة أو بمتعة ذهنية ، فكثرت الطرقات الموحلة لمدة ثماني ساعات بينما تهب الرياح الشديدة هو عمل يثير الاشتمزاز ولاكرامة فيه الجسد أوللقل ، لقد خلق الإنسان لغرض أسمى من إزاحة القانورات وكل تلك الأعمال الشاقة يجب أن تقوم بها الآلة ولاشك عندى فى أن الأمر سيصبح كذلك ، لكنه من المؤسف أن الإنسان ظل حتى الآن عبداً للآلة لأنه ما إن اخترعها حتى بدأ يتصور جوعاً وذلك مزجه إلى نظام الملكية والمنافسة الناجمة عنه ، فشخص واحد يمكن أن يمتلك آلة

تقوم بعمل خمسمائة رجل فيلقى بهم إلى الشارع فلا يجدون أمامهم إلا الشروع في السرقة ، وعندما يستحوذ صاحب الآلة على إنتاج آله ويحتفظ بها يصبح لديه أكثر مما يحتاجه بخمسمائة مرة ، أما إذا أصبحت تلك الآلات ملكا للجميع فإن فائدتها ستعود على المجتمع بأسره وستعمل الآلات في مناجم الفحم والصرف الصحي ونظافة الشوارع ، كما ستقوم بإيصال البريد في ظروف الطقس السيئة ، أي أنها ستقوم بكل الأعمال المملة التي تبت على الضيق ، أما ما يحدث الآن هو أن الآلة تنافس الإنسان ، لكنها ستكون في خدمته في المستقبل بينما يتفرغ هو للاستمتاع بالقراءة والتأمل وصنع الأشياء الجميلة ، ولقد كان الإغريق يعرفون أن الحضارة تتطلب عبودية من نوع ما وأنه بدون العبيد الذين يقومون بالأعمال الشاقة المملة تصبح الثقافة والتأمل أمرين مستحيلين ، ولأن استعباد الإنسان للإنسان خطيئة ومسألة مجردة من الأخلاق فإن مستقبل البشرية سيعتمد بالضرورة على عبودية الآلة للإنسان وقتئذ لن يذهب العلماء لتوزيع البطاطين الرديئة على الجوعى وسيصبح لديهم الوقت لاختراع أشياء رائعة لتكريس سعادتهم وسعادة الآخرين ، هل يدخل كلامي هذا في نطاق " اليوتوبيا " ؟ إن أية خريطة لمستقبل العالم تخلو من اليوتوبيا لا تستحق حتى مجرد النظر لأنها لا تحتوى على الوطن الذى ينشده الإنسان ، ذلك الذى ما إن يصل إليه حتى يشرع مرة أخرى في البحث عما هو أفضل ، ويمكن القول أن التقدم يكمن في تحقيق " اليوتوبيات " ، قلنا إن المجتمع عبر تنظيم عمل الآلة سيزودنا بالمحاجات الضرورية أما الأشياء الجميلة فسيصنعها الإنسان وذلك هو السبيل الوحيد الممكن أمامنا ، إن الإنسان الذى يقوم بصنع الأشياء ليستخدعها الآخرون طبقا لأغباتهم وأمانتهم ليعمل باهتمام ولا يستطيع أن يضع فى عمله أفضل ما فيه ، وعلى الجانب الآخر عندما يعلى المجتمع أو القوى الاجتماعية ذات النفوذ أو الحكومات على اختلاف أنواعها على الفنان مايفعله فإن الفن إما أنه يتلاشى تماما أو يصبح نمطياً أو يتحول إلى شكل متدن من أشكال المعرفة ، ذلك لأن العمل الفنى هو منتج متفرد لروح متفردة ويرجع جماله إلى كين الفنان يعبر عن نفسه ولا شأن له مطلقا بحاجات الآخرين وعندما يبدأ الفنان فى الاهتمام بما يحتاجه الآخرون ويشرع فى محاولة إشباع حاجاتهم فأنه يتحول إلى مجرد حرفى ولا يمكن أن نعتبره فناناً حقيقياً ، فالفن هو الشكل الأكثر تكثيفا لجوهر التفرد بل إنه هو الشكل الحقيقى الوحيد للتفرد على مدى تاريخ الإنسان ، ربما تكون الجريمة قد خلقت نوعاً من التفرد فى ظروف معينة لكن الجريمة تترك وجود الآخرين وتتداخل معهم ولذا فهي تنتمى إلى نطاق الفعل المادى ولكن الفنان يصنع جمالياته بون الرجوع إلى جيرانه بدون أى تداخل معهم ولا يمكن اعتبار الفنان فناناً على الإطلاق إذا لم يكن مايدعه من أجل متعته الخاصة ، ولأن الفن شكل قوى وحقيقى من أشكال التفرد فإن ذلك يدفع الجمهور لممارسة سلطة غير أخلاقية مفسدة على الفنان وهذه مسألة جدية بالملاحظة ، وذلك ليس خطأ الجمهور وإنما هو خطأ التربية السيئة فالتاس تطالب الفن بأن يكون جماهيرياً لكى يماثل ذائقتهم ويتملق غرورهم ويخبرهم بما عرفوه من قبل ويريهما مايجب أن يكونوا قد ملوا رؤيته ويسبليهم عندما يشعرون بالنعاس بسبب الإفراط

فى الطعام ويشئت أفكارهم بعد أن يكون غيابهم قد أرقهم ، فى اعتقادى أنه لايجب على الفن مطلقاً أن يسعى لأن يكون جماهيرياً ، إن الجمهور هو الذى يجب أن يجعل من نفسه جمهوراً فنياً ، هل يمكن أن يقال لعالم إن النتائج التى يصل إليها من خلال تجاربه يجب ألا تحبط الانتطاعات العامة للناس عن الموضوع وألا تجرح احساسات من لايعرفون شيئاً عن العلم ، أو يقال لفيلسوف إن لديك كل الحق فى أن تتأمل أعلى دوائر الفكر بشرط أن تصل إلى نفس النتائج التى وصل إليها هؤلاء الذين لم ينشغلوا بالتفكير فى أية دوائر على الإطلاق ، لقد كانت فترات قليلة تلك التى خضعت فيها الفلسفة والعلم لسيطرة المفاهيم السائدة وسلطة الجهل العام للمجتمع أو لرعب وجشع الدوائر الدينية والحكومة ، لقد تخلصنا إلى حد بعيد من أية محاولة من جانب المجتمع أو الكنيسة أو الحكومة للتدخل فى تفرد الفكر التأملى ولكن محاولات التدخل فى الإبداع الفنى مازالت قائمة بل إنها تزداد عدوانية وتوحشا ، والفنون التى أفلتت من هذا بشكل أفضل فى إنجلترا هى الفنون البعيدة عن دوائر الاهتمام العامل والفن مثال واضح لما أعنيه ، لقد أصبح لدينا شعر جيد فى إنجلترا لأن أغلبية الناس لايقرون الشعر وبالتالى لايقترن فى إبداعه ، إن الجمهور مولع باهانة الشعراء لأنهم متفردون لكنه ينصرف عنهم ويتركهم بعد أن ينتهى من إمانتهم ، ولأن الرواية والمسرحية من الفنون التى تدخل فى نطاق اهتمامات الجمهور فقد كانت النتائج بالفة السخوية فلا يوجد بلد فى العالم أنتج أشكلاً ملة من النثر الروائى مثل إنجلترا ، لدرجة أنه أصبح من السهل أن تكون روائياً وجماهيرياً لأن متطلبات الجمهور فيما يتعلق بالشبكة والأسلوب والمعالجة الواقعية أضبحت فى متناول أكثر العقول تدنياً وجهلاً ولكن الأمر بالغ الصعوبة بالنسبة للفنان الحقيقى لأنه لى يستجيب لتلك المتطلبات لابد وأن يعتدى اعتداء صارخاً على طبيعته لأنه هذا أن يكتب مستجيباً للمتعة الفنية للكتابة ولكن لتسلية أنصاف المتعلمين وبذلك يكون عليه أن يقمع تفردته ويتجاهل ثقافته ويهدم أسلوبه متنازلاً عن كل ما له قيمة فى ذاته . إن الأمر أفضل قليلاً فى حالة الدراما ذلك لأن رواد المسرح وإن كانوا يحبون الأشياء الواضحة إلا أنهم لايفضلون الأشياء المملة ورغم أن المسخرة والكوميديا الهزلية من أكثر الأشكال شعبية ، إلا أنهما شكلان متميزان من أشكال الفن ، لكننا حين نتناول الأشكال الدرامية ذات القيمة الفنية العالية فائناً نلاحظ بوضوح إجحاف الجمهور لأن الجمهور يكره الجدة ويقابل أى محاولة لتوسيع المادة الفنية بالامتناعاض رغم تمام معرفتنا بأن حيوية الفن وتقدمه يعتمدان على تطوير الموضوع الفنى ، والجمهور يكره الجدة لأنها تمثل شكلاً من أشكال التفرد وتمثل تأكيداً من جانب الفنان على تمسكه بحقه فى اختيار موضوعه الخاص ومعالجته له بالطريقة التى تروق له ، إن موقف الجمهور له ما يبرره لأن الفن الحقيقى قوة مزعجة وغير متوافقة وهنا تكمن قيمته الهائلة فهو يهدف إلى زعزعة النمطية ومعبودية التقاليد وطغيان العادة التى تتحط بالإنسان إلى مستوى الآلة، إن الجمهور يتقبل ما أعاد عليه لا لأنه يقدره بل لأنه لا يستطيع تغييره فيلتهم الكلاسيكيات كاملة دون أن يتوقفها ويقبلها كأشياء حتمية ويتشوق بها لأنه عاجز عن تحطيمها . ويتسبب هذا القبول العام للكلاسيكيات فى ضرر بالغ

فالانتهاب بالانجيل وشكسبير هو انهيار يخلو من النقد ولا حاجة بي هنا لمناقشة الإنجيل لأن الاعتبارات الدينية تدخل في الموضوع ، أما بخصوص شكسبير فالجمهور غالباً لا يدرك لا جماليات ولا عيوب مسرحياته وإذا أسس بالجماليات فانه لا يلتفت إلى تطور الحدث الدرامي ، قلت إن الجمهور يوظف الكلاسيكيات كسلطات حاكمة لتقييم عملية تطور الفن ويستخدمها كسياط لقع حرية التعبير عن الجمال في أشكال قنية جديدة فيسأل الفنان لماذا لا يكتب أو يرسم مثل فلان متجاهلاً حقيقة أن الفنان إذا فعل ذلك فلن يكون فناناً على الإطلاق ، إن الجمهور يكره أشكال الجمال الجديدة ويملكه الغضب عند ظهور شكل فنى جديد فيستخدم تعبيرين غيبين ليسم العمل الجديد ، هما «الغموض» و«اللاأخلاقية» ، لكننا نعلم بالطبع أنه عندما يوصف عمل ما بالغموض أن الفنان قد أبدع عملاً جديداً وجميلاً وعندما يوصف عمل آخر باللاأخلاقية فإن ذلك يعنى أنه عمل فنى صادق وحقيقى ، فالاتهام بالغموض هنا يتعلق بالأسلوب والاتهام باللاأخلاقية يتعلق بالمادة الفنية ، من النادر إذن أن نجد شاعراً حقيقياً أو روائياً موهوباً في هذا القرن لم يمنحه الجمهور دبلوم «اللاأخلاقية» وفى الوقت الذى أعترف فيه رسمياً فى فرنسا بأكاديمية الآداب كان رأى الجمهور هنا أن إقامة هذه المؤسسة مسألة غير ضرورية بالمرّة ، من الواضح تماماً أن الجمهور يستخدم الكلمات بطريقة متوهرة ومن ثم كان اتهامه «لورينزورث» بالأخلاقية أمراً متوقفاً أما اتهامه «تشارلز كنجزلى» بنفس التهمة فيعد مسألة غريبة ذلك لأن كتابات «كنجزلى» لم تكن جيدة ولكن يبدو أن تهمة اللاأخلاقية كانت متوفرة وجاهزة دائماً للاستخدام وإذا فالأمر لا يجب أن يزعم الفنان الحقيقى على الإطلاق لأنه ببساطة لا يستطيع أن يكون غير نفسه ، إننى أعتقد أنه إذا أبدع فنان عملاً وتم الاحتفاء به من جانب الصحافة العامة والجمهور فلا بد لهذا الفنان أن يتساءل إن كان عمله هذا يعبر عن ذاته بشكل صادق وفى رأى أنه سيقتنع فى النهاية أن ذلك العمل كان غير جدير به كفنان وأنه لا يحتوى على قيمة حقيقية.

ربما أكون مخطئاً عندما أقول أن قاموس الجمهور يحتوى على عدد محدود من الكلمات مثل «الأخلاقى» ، «الغامض» ، «الضار» ، «الحقيقية» أن هناك كلمة أخرى يستخدمها ولكنه لا يستخدمها كثيراً وهى كلمة «كثيب» وهى مثيرة للضحك إذا ما طبقت على عمل فنى فالكاتب ليست سوى حالة عاطفية أو نمط من التفكير لا يستطيع الإنسان أن يبوب به أو يعبر عنه وبالتالي يمكن اعتبار كل الجمهور مكتباً لأنه لا يستطيع التعبير عن أى شئ أما الفنان فلا يمكن أن يكون مكتباً لأنه يعبر عن كل شئ وينتج نت خلال مادة فنه تأثيرات فنية لا مثيل لها.

إن نعت الفنان بالاكنتاب لكونه يتناوله كموضوع من موضوعات فنه مسألة سخيفة وكائنات تنهم شكسبير بالجنون لأنه كتب مسرحية «الملك لير» . إن الفنان يستفيد بشكل كبير عندما يتعرض للهجوم لأن الهجوم يقوى عنده الإحساس بالنقد ، صحيح أن الهجوم قد يكون ضحماً ووقحا ولكن الفنان لا يمكن أن يتوقع تكريماً من العقول الفظة الغبية والسوقية والغباء حقيقتان واضحتان فى حياتنا المعاصرة ، ربما

نشعر بالأسف لوجودهما ولكن ذلك لا يغير من الواقع شيئا ، ومن العدل أن نعرف أيضا أن الصحفيين المعاصرين كثيرا ما يعتبرون للمرء سراً عما كتبوه ضده علانية ، وفي السنوات القليلة الماضية وبناء على طلب الجماهير أضيفت كلمتان للقاموس المحنود المستخدم في انتهاك الفن، الكلمة الأولى هي «غير صحي» والثانية هي «غرائبي» ، ونعت الفن بالغرائبية لا يمثل سوى حقد نبات عش الغراب المؤقت على النبات الدائم البالغ الجمال ، إنن فالغرائبية كلمة لا تستحق حتى مجرد المناقشة ولكن كلمة «غير صحي» تستحق عناء التحليل وهي مثيرة جدا لدرجة أن من يستخدمونها لا يعرفون ماذا تعنى على وجه الدقة، فما هو العمل الفني الصحي وما هو العمل غير الصحي ، إن كل مصطلح يتم تطبيقه على الفن يجب أن يطبق بعقلانية ويكون له علاقة أنسلاوب الفن أو بماتة أو بكليهما ، وفيما يخص «الأنسلاوب» يصبح العمل الفني الصحي هو ذلك العمل الذي يتفق أسلوبه مع جمال المادة التي يوظفها سواء كانت هذه المادة هي الكلمات أو كانت البروزن، ووظيفة الأنسلاوب هي استخدام جماليات تلك المادة لإحداث التأثير الفني ، أما إذا تناولنا المسألة من زاوية «المادة الفنية» فإن العمل الفني الصحي هو العمل الذي يكون اختياره محكوما بمزاج الفنان وحساسيته الشخصية وصادرا عنهما بشكل مباشر، ولا يمكن بالطبع الفصل بين الشكل والمضمون في العمل الفني لأنهما يشكلان كياناً واحداً ولكننا قد ننحى الانطباع الجمالي الكلي جانبا بهدف التحليل وعندئذ يمكن الفصل بين الشكل والمضمون فقط بشكل ذهني ، أما العمل الذي يمكن اعتباره طبقا لهذا المفهوم عملا غير صحي فهو العمل ذو الأنسلاوب الواضح الشائع الذي عفى عليه الزمن والذي يتم اختيار موضوعه بتعمد وليس لكون الفنان لديه اهتمام حقيقي به ولكن باعتقاده أن الجمهور سوف يقدر له ذلك، فالرواية ذات الجماهيرية الواسعة والتي يعتبرها الجمهور «صحية» هي في واقع الأمر رواية بالغة الضرر وإذا فإن سوء استخدام تلك الكلمات من قبل الجمهور والصحافة الجماهيرية لا يزعجني مطلقاً ، فكيف يحسنون استخدامها بينما هم في الحقيقة يعانون عجزاً عن تفهم طبيعة الفن ، إن سوء استخدام الكلمات يرجع بلا شك إلى المفهوم البربري للتسلط والعجز الطبيعي لمجتمع أفسدته السلطة عن فهم وتقدير التفرد كما يرجع ذلك أيضا إلى ذلك الشئ الجاهل المتوحش الذي يسمونه «الرأي العام» الذي يتحول دائما إلى مسألة وقحة وكريهة عندما يحاول أن يتحكم في الفكر والفن.

في واقع الأمر لدى الكثير لأقوله في صالح القوى المادية للجماهير أكثر مما لدى في صالح الرأي العام فريما تكون تلك القوى المادية مفيدة لكن المؤكد أن الرأي العام أحق وريما يقال إن القوة ليست حجة لكن الأمر هنا يعتمد على ما يرغب الإنسان في إثباته فالعديد من المعضلات المهمة في القرون الماضية كاستمرار حكم الفرد في إنجلترا أو الإقطاع الانجليزي قد تم حلها باستخدام القوة المادية للجماهير فاحتياج الثورة للعنف الشديد يجعل من الجماهير قوة عظيمة ورائعة في لحظة تاريخية معينة، لكن كان يوما مشوهما يوم اكتشفت الجماهير أن القلم أقوى من حجارة الرصف بل وأكثر إيلاما فبحثت عن «الصحفي» ووجدته وطورته وجعلته خائماها المجد الذي تبلغ له جيда ، ربما تكمن أشياء نبيلة يطلوبة



خلف المتاريس ولكن ما الذى يكمن خلف المقال الإرشادى غير الإجحاف والرياء والثرثرة وعندما يتحد هؤلاء الأربعة معا فأنهم يشكلون قوة بشعة ويؤسسون سلطة جديدة.

لقد كانت «المخلعة» هى أداة التعذيب فى الماضى أما الآن فقد حلت الصحافة محلها ويمكن اعتبار ذلك من قبيل التطور ولكنه تطور خاطئ وبالع انحناءات والسوء ، لقد أطلق شخص ما ريبا كان «بيرك» على الصحافة اسم السلطة الرابعة ، وكان ذلك صحيحاً فى ذلك الوقت بلا شك ولكنها تشكل الآن السلطة الوحيدة بعد أن التهمت السلطات الأخرى وأصبحت تسيطر علينا سيطرة كاملة ، ففى أمريكا يحكم الرئيس لمدة أربع سنوات ولكن الصحافة تحكم للأبد ولقد تطورت سلطة الصحافة هناك إلى أقصى ما يمكنها من الضخامة والوحشية وكنتيجة طبيعية بدأت تتسبب فى خلق روح التمرد ، وقد يتسلى الناس بها أو يشتمزون منها ولكنهم لم يعولوا يأخذونها على محمل الجد.

أما فى إنجلترا ففيمما عدا أمثلة قليلة ومعروفة ، ولأن الصحافة لم تبلغ بعد تلك الضخامة الوحشية كما حدث فى أمريكا فإنها ما زالت تشكل عاملا كبيرا وقوة ملحوظة فى المجتمع ، إن الطغيان الذى تمارسه الصحافة على الحياة الخاصة للناس بينو غريبا تماماً والحقيقة أن الجماهير لديها فضول لا يشبع لمعرفة كل شيء ، ما عدا الشيء الذى يستحق المعرفة ولكن الصحافة توفر لهم ما يطلبونه لأن لديها الصحفيين المحترفين الذين يلصقون أذانهم بثقب المفتاح للتفتت على الحياة الخاصة ، والمشكلة أن الصحفيين الذين يفعلون ذلك ليسوا هؤلاء المتفككين الذين للصحف الاجتماعية بل الصحفيين الجادين وأصحاب الفكر الذين يضعون أمام أعين القراء الحياة الخاصة لسياسى كبير أو مفكر عظيم ثم يدعون الجماهير للإدلاء بدلوها وممارسة سلطتها فى الموضوع وإبداء آرائها بل وإملائها على الرجل فى كل المسائل الأخرى ، إن الحياة الخاصة للرجال والنساء لا شأن للجماهير بها على الإطلاق وإذا يجب ألا تكون موضوعا للنشر.

إنهم فى فرنسا يسيطرون على مثل هذه الأشياء بطريقة أفضل فلا يسمح هناك بنشر تفاصيل قضايا الطلاق حتى لا تكون عرضة لسفورية وانتقادات الجماهير وكل ما يتاح معرفته هو أن الطلاق قد منحتة المحكمة بناء على طلب أحد الزوجين أو كليهما ، فى الواقع هم فى فرنسا يضعون الالتزامات على الصحفي ويتركون الفنان يمارس حريته التامة ، أما فى إنجلترا فيمنحون الصحفي حرية مطلقة ويضيقون على الفنان بشكل كبير فالرأى العام الانجليزى يحاول أن يحد ويوقع ويقمع الإنسان الذى يبدع الأشياء ذات التأثير الجمالى الرائع ويدفع بالصحفى إلى بيع الأشياء القبيحة والمثيرة للاشمئزاز حتى أصبح لدينا أخطر الصحفيين وأشهرهم وأكثر الصحف بعدا عن البراءة ، إن الصحفيين الفقراء يجدون متعة فى نشر الفضائح وينظرون إليها على أنها أساس دائم للحصول على دخل صابت ، ولكن من المؤكد أن هناك صحفيين من نوع مختلف وعلى قدر من التربية والثقافة يفتقون نشر تلك الأشياء ويعلمون جيدا أنها مسألة خاطئة ، ولكن الظروف غير الصحية التى تشكل الإطار العام لمهنة الصحافة تجبرهم على إمداد

الجماهير بما يحتاجونه وتدفعهم للمنافسة مع الصحفيين الآخرين لكي يصبح ما يكتبونه كافياً لإشباع شهية الجماهير وذلك وضع بالغ الاتساع بالنسبة للمتقنين ولا شك عندى فى أنهم يشعرون بذلك ،فلنبتعد إذن عما يمكن اعتباره جانباً فاسداً من الموضوع ولنعد إلى مناقشة فكرة التسلط التى يمارسها الجمهور على الفن وأعنى بذلك إملاء الرأى على الفنان، الشكل الذى يجب عليه استخدامه والمادة التى يجب عليه تناولها ، لقد أوضحت آنفاً أن الفنون التى أفلتت بشكل أفضل هى تلك الفنون التى لم تكن الجماهير مهمة بها، والغريب أنه رغم اهتمام الجمهور بالدراما فقد حققت الدراما تقدماً على مدى الخمس عشرة سنة الماضية لكنه من المهم أن نوضح أن الفضل فى هذا التقدم يرجع إلى عدد قليل من الفنانين الذين رفضوا أن يقبلوا بذائقة الجماهير كمعيار كما رفضوا النظر للفن على أنه مسألة عرض وطلب ، ولعل «مستر ميرفتنج» مثال على ذلك فقد استطاع بشخصيته الحيوية الرائعة وبأسلوبه الذى يحتوى على عنصر إبهاج حقيقى ويسيطرته غير العادية ليس فقط على مجرد المحاكاة ولكن أيضاً على عملية الخلق الفكرية ، والخيالية ، أن يقدم للجمهور رؤيته الخاصة والفريدة ولو كان «مستر ميرفتنج» يهدف إلى إرضاء هذا الجمهور لاستطاع أن ينتج أكثر المسرحيات شعبية بأسلوب عادى ومن ثم يحقق نجاحاً ومالاً بالقدر الذى يرغب فيه أى إنسان ولكن ذلك لم يكن هدفه وإنما كان هدفه أن يحقق اكتماله كفنان يشروطه المحددة وبالشكل الفنية الخاصة ، لقد كان فنه فى البداية لا يروق إلا لعدد محدود من رواد المسرح ولكنه ما لبث أن علم الكثيرين وغرس فيهم ذائقة وحساسية جدينتين فأصبح الجمهور يقدر نجاحه الفنى بصورة هائلة وإننى كثيراً ما أتساءل إن كان الجمهور يعي أن نجاحه يرجع بشكل مطلق إلى حقيقة أنه لم يقبل بمعاييرهم وأصر على معايير الخاصة.

إننا إذا اعتمدنا على معايير الجمهور فإن مسرح «الليثيوم» العظيم سيتحول إلى كوخ من الدرجة الثانية كما هو حال بعض المسارح الشعبية فى لندن ، وسواء فهم الجمهور ذلك أم لم يفهمه فالحقيقة هى أن الحساسية والذائقة تم غرسهما داخله عبر تلقى الأعمال الفنية لأنه لم يستطع تطوير تلك الأشياء من تلقاء نفسه ، ولكن لماذا إذن لا يصبح الجمهور أكثر تحضراً ولاسيما أن لديه القدرة على ذلك فما الذى يعوقه ، فى اعتقادى أن المشكلة هى رغبة الجمهور فى ممارسة سلطته على الفنان وعلى الأعمال الفنية ، أما بالنسبة لمسارح مثل «الليثيوم» و«الهاى ماركيت» فبرتابها جمهور يمتلك مزاجاً يناسب ما تقدمه من أعمال ، وفى كلا المسرحين السابقين يوجد فنانون متميزون نجحوا فى إعادة تشكيل حساسية التلقى لدى جمهورهم.

إن تناول العمل الفنى المشوب بالرغبة فى ممارسة السلطة على الفنان تجعل المتلقى عاجزاً عن استقبال أى انطباع فنى على الإطلاق ، إذن لابد أن يسيطر العمل الفنى على المتلقى وليس العكس ،وعلى المتلقى أن يتهيأ للاستقبال وأن يكون بمثابة الكمان الذى يعزف عليه الفنان وكلما استطاع أن يقمع روائه السانجة وأحكامه الحمقاء وأفكاره الخاطئة عما يجب وعما لا يجب أن يكون عليه الفن ، استطاع أن

يستوعب ويقدّر العمل الفني وذلك واضح في حالة جمهور المسرح من العامة في إنجلترا ، وينطبق الأمر أيضا على من يقال عنهم متعلمون وذلك لأن أفكار الإنسان المتعلم عن الفن المستوحاة بشكل طبيعي مما كان عليه الفن في السابق ، بينما نعتبر أن العمل الفني عملاً جديلاً إذا كان مختلفاً عما كان عليه الفن في السابق وإذا قيّمناه بمعايير الأعمال السابقة فمعنى ذلك أننا نقيّمه بالمعايير التي حقق اكتماله برفضها ، إن الحساسية التي يمكنها تقدير العمل الفني هي الحساسية التي تستطيع من خلال وسيط تخيلي وتحت ظروف تخيلية أن تستقبل التأثيرات الجديدة الجميلة ويصدق هذا على النحت والرسم كما يصدق على فنون الدراما ، ويرجع ذلك أن اللوحة والتمثال ليسا في حرب مع الزمن فهما لا يعبران تتابعه أبني اهتمام لأن وحدتهما التأثيرية يمكن أن تترك في لحظة واحدة ، أي بمجرد النظر إليهما ، ولكن الأمر يختلف في حالة الألب إذ لابد من اجتياز الزمن قبل أن يكون بإمكاننا إبراز وحدة التأثير وكذا في الدراما ، ربما يحدث شيء في الفصل الأول له قيمة فنية حقيقية ولكن تلك القيمة لا تتضح للمشاهد إلا في نهاية الفصل الثالث أو الرابع ، فهل يجوز للمشاهد الأعمق أن يتملكه الغضب في بداية العرض ويصيح مريكا للممثلين والعرض المسرحي.

على المشاهد الأمين إذن أن يجلس هادئاً ويستمتع بمشاعر التساؤل والفضول والترقب ، فالمرء لا يذهب للمسرح لكي يفقد أعصابه ويخرج من شعوره ، إذ أنه ليس حكماً على العمل الفني ، إنه فقط مسموح له بتأمل العمل الفني فإذا شعر أن العمل جيد فعليه أن ينسى كل أنانيته التي تفسد ذلك التأمل - أنانية جهله ومعرفته على حد سواء.

إنني أتفهم تماماً ما حدث أثناء عرض مسرحية «ماكبث» عند تقييمها لأول مرة لجمهور لندن المعاصر ، عندما اعترض كثير من المشاهدين بشدة على تقديم مشهد «الساحرات» اللاتي يستخدمن العبارات الغريبة والكلمات الساخرة في الفصل الأول ولكن في نهاية المسرحية يقتنع المشاهد أن سخرية الساحرات في «ماكبث» تعادل ضحك الجنون في «لير» بل وتتفوق على سخرية «إياجو» في مأساة المفريي «عطيل» من هنا ندرك أن مشاهد العرض المسرحي في حاجة إلى حساسية تلقى أكثر اكتمالا من مشاهد أي فن آخر، لكنه يتحول إلى عدو لنفسه وللفن في اللحظة التي يبدأ فيها ممارسة سلطته على النص ومن الضروري أن نؤكد هنا أن الفن لا يعنيه ذلك ولا يتأثر به ولكن المشاهد هو الخاسر في النهاية، ويصدق نفس الشيء على «الرواية» حين يمارس القارئ سلطته على النص ، فرواية «إيزموند» لوليام شكسبير هي عمل فني جميل لأنه كتبها لإرضاء نفسه ، أما في رواياته الأخرى مثل «بيندس» و«فيلب» وحتى «سوق الغرور» نجدد وأعباء بوجود الجمهور ومشغولاً بالمخاطبة المباشرة لمشاعر المتلقين أو بالسخرية منها وذلك تسبب في إفساده لإبداعه، إن الكاتب الحقيقي لا يشغل نفسه مطلقاً بالجمهور ، فالجمهور بالنسبة له ليس حاضراً في عملية الإبداع وليس لدى الكاتب «كهمكاً» بالمخبر أو بالعسل لكي ينال الوحش أو يتخذى فذلك شأن الكتاب الشعبيين ولدينا في إنجلترا روائي واحد فقط لا يمكن مقارنته بغيره هو جورج ميردث»

صحيح أن هناك فنانين أفضل في فرنسا ولكن لا يوجد لديهم فنان يمتلك رؤية عريضة ومتنوعة ومخيلة حقيقية مثله جورج ميردث، فشخصياته الروائية ليست شخصيات حية وحسب ولكنها تعيش في فكر القارئ لأنه يراها من زوايا لا تعد فهي شخصيات مقعمة بالدلالة تملأها الروح وتتشع حولها وتتميز بأن رموزها قابلة لوما للتفسير ، لقد أبدع «ميردث» شخصياته الروائية من أجل معتته الخاصة كفنان ولم يسأل ميردث الجمهور مطلقا عما يريد به بل يعتن مطلقا بما يريده ولم يسمح للجمهور أن يملأ عليه أو يؤثر فيه على أي نحو ولم يكن مشغولا سوى بتدعيم موهبته الخاصة وإبداع رواياته المتميزة ، في بداية الأمر لم يقبل عليه أحد ، لكن ذلك لم يزعجه، ثم بدأ يقبل عليه عدد قليل ولكن ذلك أيضا لم يغير من موقفه وحتى عندما أصبح الكثيرون يقرعون أعماله ظل كما هو روائيا مبدا لا نظير له ، ولا يختلف الأمر كثيراً إذا تحدثنا عن فن الديكور فالجمهور لديه تعلق مثير للشفقة بالتقاليد المباشرة لما أسميه أناه المعرض الدولي الكبير للفظاظه وهي تقاليد شنيعة لدرجة أنها تجعل البيوت لا تصلح إلا للعميان ، لقد استحدثت الآن أشياء جميلة وألوان رائعة وتفق ذهن الفنان عن أنماط خلافة وبدأ عصر استخدام وتقدير الأشياء الجميلة، كان الجمهور في بداية الأمر ناقماً جداً لكن أحدا من الفنانين لم يهتم ولم يقبل بسلطة الرأي العام والنتيجة الآن أنه أصبح من المستحيل أن تدخل أي بيت حديث دون أن تلاحظ اهتماماً بالنق الجيد وبالمتنقيات الجميلة التي تدل على تقدير الجمال وكقاعدة عامة أصبحت بيوت الناس رائعة في هذه الأيام ، لقد أصبح الناس متحضرين إلى حد كبير ومن العدل أن نقر بأن النجاح غير العادي لثورة الديكور والأثاث في المنازل لا يرجع إلى أن أغلبية الناس قد طوبوا فوقا جيدا ولكنه يرجع بشكل رئيسي إلى مبدعى الأشياء الجميلة وتقديرهم للسعادة التي يشعرون بها وهم يصنعون تلك الأشياء ويتوخون الحذر واليقظة تجاه فظاظه وقبح ما كان يريده الجمهور في السابق ، لقد امتنع الفنانون عن صنع الأشياء القديمة فتجاعوا الجمهور وأجبروه على تقبل الجديد والجميل.

من الواضح أن السلطة برمتها ضارة وأحيانا ما يتساعل البعض عن أنسب أشكال الحكومات للفنان ولهذا السؤال إجابة واحدة فقط وهي ألا يكون هناك حكومة على الإطلاق ، فالسلطة بالنسبة للفنان واللغة مسألة تبعث على السخرية ، لقد قيل إن الفنانين أبدعوا أعمالا جميلة في ظل حكومات استبدادية واعتقد أن الأمر ليس كذلك ، صحيح أن بعض الفنانين ذهبوا للحاكم المستبد ولكن ليس كراعيا مستعدين لتقبل الطغيان بل كصناع أعاجيب مبهرين متجولين وكان المستبد يحتفي بهم ويبداهم ، هذا ما يمكننا قوله في صالح المستبد ، فقد يمتلك المستبد ثقافة لا يمتلكها العامة والامبراطور قد ينحني ليلتقط الفرشاة للرسام لكن العامة لا ينحنون إلا لقذفه بالطين ، في الواقع ليس لدى العامة أي مسافة للإحناء ولا حاجة بهم إليه حين يشعرون في قذف الطين ، على أية حال لا أهمية هنا للمقارنة بين الملك والعامة فكل السلطات سيئة بنفس الدرجة.

هناك ثلاثة أنماط من المستبدين ، الأول يمارس طغيانه على الأبدان والثاني يمارسه على الأرواح

والثالث يمارسه على الأبدان والأرواح بنفس الدرجة ، المستبد الأول هو الأمير والثاني هو البابا والثالث هو الجمهور ، أما الأمير فقد يكون مثقفاً ولقد كان هناك أمراء كثيرون مثقفون ، وأيضا قد يكون «البابا» مثقفاً وقد كان «باباوات» كثيرون كذلك ولاسيما الفاسدين منهم لأنهم أحبوا الجمال بحماس شديد بنفس شدة كره الباباوات الصالحين للفكر ، ولذا فإن البشرية مدينة بالكثير لفساد البابوية تماماً كما أن صلاح البابوية مدين للبشرية بشكل بشع ومع أن الفاتيكان قد حافظ على بلاغة رعه وأضاع صولجان برقه ، فإنه يظل من الأفضل للفنان أن يتعد عن صحبة الباباوات ، فلقد كان «بابا» ذلك الذي قال عن «ميليني» ولكن الذي زج به إلى السجن كان أيضاً «بابا» وأبقاء هناك حتى أصابه الجنون فراح «سيليني» يخلق لنفسه رؤى غير حقيقية ويرى الشمس الذهبية تدخل إلى زنزانته فأصبح مفتتاً بها وراح يبحث عن الهرب زاحفاً من برج إلى برج فسقط بسبب الدوار وأصبح مقعداً.

أما بالنسبة للناس ، فسلطتهم عمياء وطرشاهم وكريهة وفجة ومساوية وخطيرة وداعرة ، وإن كان كل المستبدين يقدمون الرشاوى فإن الناس تقدم الرشاوى أيضاً ولكنهم يتحولون إلى وحوش ، ترى من أخبر الناس أن عليهم ممارسة السلطة وقد خلقوا من أجل أن يعيشوا ويستمتعوا ، لقد أساء إليهم ذلك الشخص فلوثوا أنفسهم بتقليد قاهريهم وأخذوا صولجان الأمير لئلا يعرفوا كيف يستخدمونه ، ثم أخذوا تاج البابا يوم لا يعرفون كيف يحملونه ، فأصبحوا كمهرج تطعم قلبه أر كاهن لم تولد روحه ، فدع كل من يحب الجمال يرثى لحالهم وبهم يرثون لأنفسهم .. ترى من علمهم لعبة الطغيان؟ من المهم أن أوضح أن عصر النهضة كان عظيماً لأنه لم ينشغل بحل المشكلة الاجتماعية لكنه بدأ من ذلك دفع بالفرد لتطوير نفسه بحرية وجمال وثقافية وإذا امتلأ رجال وفنانون عظماء متميزين.

لعل من المهم أيضاً أن نوضح كيف شهر لويس الرابع عشر تفرد الفنانين حين أقام دولته الحديثة ، لقد جعل الأشياء كريهة جداً بتكرارها الملل وامتثالها الجدير بالأزدياء للتوافق مع القواعد العامة كما نمر «حرية التعبير» التي جددت تقاليد الإبداع الجمالي في كل أنحاء فرنسا وجعلت من الأشكال الجديدة والقديمة شيئاً واحداً، إنني أرى أنه لا أهمية للتركيز على الماضي أو الحاضر وعلينا أن نهتم بالمستقبل وذلك لأن الماضي يمثل ما كان يجب على الإنسان أن يكونه بينما يمثل الحاضر ما لا يجب على الإنسان أن يكونه ولكن المستقبل هو الوجود الآتي والحاضر للفنانين ، وربما يقال إن رؤيتي هذه غير عملية وتتناقض مع الطبيعة الإنسانية فما الذي تعنيه الرؤية العملية إنها إما أن تكون رؤية قائمة بالفعل أو ممكنة التنفيذ في ظل الأوضاع والظروف القائمة وبالتالي فأي تصور يقوم على القبول بتلك الظروف هو تصور خاطئ وأحقق لأن تلك الظروف مصيرها الزوال ومن المؤكد أن الطبيعة الإنسانية نفسها ستتغير ، بل إن الشيء الوحيد الذي نكاد نعرفه عن الطبيعة الإنسانية هي أنها متغيرة وأن التغيير هو الشيء الوحيد الذي نتوقعه منها ، والنظم التي سقطت هي تلك التي اعتمدت على اعتقادها الخاطي بديمومة الطبيعة الإنسانية وتجاهلت نموها وتطورها ، وقد كان «لويس الرابع عشر» مخطئاً حين تصور أن تلك الطبيعة ستستمر

دائماً كما هي وكانت الثورة الفرنسية هي النتيجة الحتمية لتصوره الخاطئ وهي نتيجة رائعة وجديرة بالاعجاب شأنها شأن كل النتائج التي ترتبت على أخطاء الحكومات.

جدير بالملاحظة أن التفرد لا يجلب للإنسان أى ميل مريض يتضمن الرغبة فى الشعور بالواجب الذى يعنى فى حقيقة الأمر أن يفعل الإنسان ما يريده منه الآخرون لمجرد رغبتهم فى ذلك ، كما أنه لا يخلق فى الإنسان أى ميل كرهى للتضحية بذاته بل إن التفرد لا يشكل للإنسان أى التزام يقع عليه من خارجه ، وهو النقطة التى تتجه إليها مجمل عملية النمو فى الشخصية الإنسانية بل إنه الصيرورة التى يهدف إليها نمو كل الكائنات وهو الكمال المتأصل فى كل أشكال الحياة وبذا يمكننا القول إن «التفرد» لا يمارس أى نوع من الإجبار على النفس الإنسانية بل على العكس يقول للإنسان إنه لا يجب أن يعانى من أية ضغوط تمارس عليه فالتفرد لا يجبر الناس على أن يكونوا صالحين وذلك لأنه يترك أن الناس يكونون صالحين حين يتكونون وشأنهم ، فالإنسان ينمى تفرد به محض إرادته وإننا إذا تسألنا إن كان «التفرد» مسألة عملية فكأننا نتسأل إن كانت مسألة تطور الكائنات مسألة عملية أيضاً ، إن التطور هو قانون الحياة ولا يوجد تطور إلا فى اتجاه «التفرد» ورثنا تم تجاهل هذا الميل الطبيعى يصبح النمو نمواً اصطناعياً ومحكوماً يشبه حالات المرض أو الموت ، لكن التفرد الطبيعى يقضى على الأثنية والتكلف وقد لاحظنا دائماً أن إحدى نتائج طغيان السلطة هو انحراف الكلمات بشكل كامل عن معانيها البسيطة بل واستخدامها للتعبير عن عكس دلالاتها الحقيقية وهذا ينطبق على الفن كما ينطبق على الحياة ففى عصرنا يوصف المرء بالتكلف إذا ارتدى الملابس التى يفضلها مع أنه يتصرف بشكل طبيعى لأن التكلف يعنى أن يرتدى المرء ملابس طيقت لما يراه جيرانه وغالباً ما تكون وجهة نظر هؤلاء الجيران غبية تماماً كوجهة نظر الأغلبية ، كما يتهم المرء بالأثنية إذا عاش بالطريقة التى تبدو له أكثر ملاءمة مع أن تلك هي الطريقة الصحية التى يجب أن يحيا بها الإنسان ، أما أن يطلب المرء من الآخرين أن يعيشوا بطريقة فتلك هي الأثنية بعينها ، إذن لا بد أن يترك الناس فى حالهم ليعيشوا كما يرغبون دون تدخل من أحد ، فالأثنية تهدف دائماً إلى إضفاء نوع من التوافق واتساق النمط . أما الأثنية فتعترف بالتنوع اللانهائى للأنماط وتتقبله وتذعن له بل وتستمتع به ، وليس من قبيل الأثنية على الإطلاق أن يفكر المرء لنفسه بشكل مستقل فالذى لا يفكر لنفسه لا يفكر مطلقاً ، أما أن يطلب المرء من جاره أن يفكر بطريقة وأن تكون له نفس الآراء فتلك أثنية مفرطة ، إن الوردية الحمراء ليست أثنائية كونها ترغب فى أن تكون وردة حمراء ولكنها ستكون أثنائية بشكل يشع إن هي أرادت أن تصبح كل زهور الصديقة وورداً حمراء ، فى ظل التفرد سيصبح الناس تلقائيين وسيتركز المعانى الحقيقية للكلمات إذ سينحيز حياة حرة جميلة وأن يكونوا متبجحين كما هم الآن ، فالمتبجح هو ذلك الشخص الذى يملئ متطلباته على الآخرين لكن الإنسان المتفرد لا يحمل أى رغبة فى ذلك لأن ذلك لا يمنحه السعادة ، وعندما يترك الإنسان تفرد سيدرك تعاطفه مع الآخرين وسيمارس ذلك التعاطف بحرية وتلقائية ، إن الإنسان لم يستطع حتى الآن أن ينمى تعاطفاً

حقيقياً مع الآخرين وما لديه هو مجرد التعاطف مع الألم وذلك ليس أعلى أشكال التعاطف بل إنه ضار وينم عن أنانية شديدة كما ينم عن شعورنا بالخوف على أنفسنا لقد أصبحنا جميعاً متخوفين من احتمال أن نصبح نحن أيضاً مجزومين أو عمياناً ولا نجد من يعتنى بنا، إذن على الإنسان أن يبدى تعاطفاً مع الحياة بكل جوانبها وليس فقط مع آلامها وأمراضها ، عليه أن يتعاطف أيضاً مع الصحة والجمال والمتعة والحرية وذلك هو التعاطف الأشمل والأكثر صعوبة لأنه يتطلب قدراً أكبر من اللئانية ، فيمقدور أى إنسان أن يتعاطف مع معاناة صديقه ولكن الأمر يتطلب طبيعة سليمة لكى يتعاطف مع نجاح ذلك الصديق . وتحت وطأة الضغط الحالى للتنافس والكفاح من أجل الحصول على مكان يصبح طبيعياً أن يكون هذا التعاطف نادراً ومختلفا بسبب سيطرة المبدأ الأخلاقى لاتساق النمط والتوافق مع القاعدة.

سيظل هناك بالطبع تعاطف مع الألم لأن ذلك كامن فى الطبيعة الأولية للإنسان بل وفى حيوانات السلتات ولكن علينا أن نتذكر أنه بينما يضاعف التعاطف مع السعادة من قدر السعادة فى العالم فإن التعاطف مع الألم لا يقلل من قدر الألم فى العالم ، ربما يجعل المرء فى وضع يمكنه من التعايش مع ذلك الألم ولكن الألم يبقى كما هو ، فالتعاطف مع مرضى السلل لا يشفى المرضى ، إن العلم هو الذى يعالجهم وعندما تحل الاشتراكية معضلة الفقر ويعالج العلم مشكلة المرض فإن مساحة نوى النزعات العاطفية المفرطة ستقل وستزداد مساحة التعاطف الحقيقى الشامل وسيحصل الإنسان على سعادة حقيقية عندما يتأمل السعادة التى يحيا فى ظلها الآخرون ومن خلال السعادة سينمو ويتطور «تقود المستقبل».

لم يقم المسيح بئى محاولة لإعادة بناء المجتمع ومن ثم كانت دعوته للتقرد تتحقق عبر الألم والوحدة ، إن المثل التى تدنن بها المسيح هى مثل الإنسان الذى يهجر مجتمعه بصورة كاملة، ولكن الإنسان اجتماعى بطبعه ، وحتى الذين كانوا يحيون حول طيبة فى مصر القديمة رُصبوا أناسا فى النهاية ، ورغم أن راهب الدير يحقق شخصيته لكنها قطعاً تكون شخصية فقيرة ومن جانب آخر يمارس الألم جاذبية وإبهارا على العالم ، إن المفكرين والمثقفين من أصحاب الفكر الضحل يتحنثون من على المنصات والمنابر عن عبادة العالم للمتعة ويدينونها ، لقد سيطرت عبادة الألم على العالم بشكل كبير، والعصور الوسطى بقديسيها وشهادتها وجبها لتعذيب الذات وميلها المتوحش لجرح نفسها طعناً بالخناجر وضرباً بالسياط هى المسيحية الحقيقية ومسيح العصور الوسطى هو المسيح الحقيقى لأنه عندما أشرقت شمس النهضة على العالم وجاءت معها بعبادتها الجديدة المخفية بجمال الحياة ومتعة العيش لم يستطع الناس أن يفهموا المسيح وقد بين لنا الفن تلك الحقيقة فرسم فنانون عصر النهضة المسيح كطفل صغير يلهو مع طفل آخر فى قصر أو حديقة أو رسموه وهو بين ذراعى أمه ينظر إليها مبتسماً أو يرنو إلى زهرة أو طائر ورسموه أيضاً كشخص نبيل يسعى فى العالم بنبل أو يقوم من موته منتشياً ، وحتى عندما رسموه مصلوباً صوروه كاله جميل تسببت خطايا الإنسان فى آلامه ، غير أنهم لم ينشغلوا به كثيراً ، لقد كانوا مشغولين برسم الرجال والنساء الذين يحبونهم أو يعجبون بهم وكانوا أيضاً مهتمين باظهار الجمال

الكامن فى العالم ، وربما يقال إن كثيراً من اللوحات الدينية أيضاً قد رسمت فى عصر النهضة ، فى واقع الأمر أنهم رسموا من تلك اللوحات أكثر مما ينبغى لأن تكرر النمط وتكرار الدافع مسالة مرهقة وضارة بالفنان وهو النتيجة المباشرة لتسلط الجمهور على موضوعات الفن ، أى أن اللوحات الدينية التى رسمت كانت تقتصر إلى الروح ، ولقد كان " رافائيل " فنناً عظيماً حين رسم لوحة الباب ، لكنه لم يكن عظيماً على الإطلاق حين رسم " مريماته " و " مسيحه " .

لم يكن لدى المسيح إذن رسالة لعصر النهضة وكان ذلك العصر رائعاً لأنه خلق نمودجا مختلفا عن النموذج الذى جاء به المسيح وإذا أردنا أن نتعرف على المسيح الحقيقى فليس أمامنا إلا لوحات العصور الوسطى حيث صورته كشحاذ يرتدى الأسمال البالية أو مجزوم يمتلك روحاً إلهية لايعنيه المال ولاتهمة الصحة فهو إله يدرك كماله من خلال الألم ، ربما كان ضروريا أن يوضع الألم فى طريق الإنسان كنمط من أنماط إدراك الذات لأنه حتى وقتنا هذا ، لازالت رسالة المسيح ضرورية فى بعض بقاع العالم وفى بلد مثل روسيا ليس بمقدور أى إنسان أن يدرك كماله إلا من خلال الألم وقليل من الفنانين هناك حققوا نواتهم من خلال كتابة تامل سمات العصور الوسطى ولكن بالنسبة لغير الفنانين الذين لايعرفون غير نمط الحياة الواقعى ظل الألم هو الطريق الوحيد لإدراك الكمال ، إن الانسان الذى يعيش سعيدا فى ظل النظام الحالى للحكم فى روسيا ، إما أنه يعتقد أن الانسان كائن بلا روح أو أن لديه روح ولكنه يعتقد أنها غير جديرة بأن يرماها والعلمى هو الذى يرفض السلطة برمتها باعتقاده بأنها شر مطلق ولأنه يدرك شخصيته عبر الآمه هو مسيحي حقيقى يؤمن بصحة النموذج المسيحى كمنهج حياة ، ولكن المسيح لم يتمرد ضد السلطة وأنتم للإمبراطورية الرومانية وبفج الجزية وتحمل أيضا سلطة الكنيسة اليهودية ولم يقابل عنفها بأى عنف من جانبه وذلك لأنه لم يكن لديه كما أسلفت أى خطة لإعادة بناء المجتمع ، أما الإنسان الحديث فلهذه مشاريع كثيرة وإذا فهو يسعى دائماً للتخلص من الفقر والألم ومن المعاناة التى تصاحبهما ويؤمن بالاشتراكية والعلم كطريق لتحقيق مايسعى إليه من " تفرد " تعبر عنه الشخصية الإنسانية من خلال السعادة لأن الألم لايشكل النمط النهائى لكمال الإنسان ، إذ أنه ليس سوى احتجاج مؤقت يرتبط بالظروف الغير صحية والغير عادلة التى تحيط به وعندما نتخلص من تلك الظروف فلن يكون هناك مكان للألم ، صحيح أن الألم قد شكل شيئاً عظيماً فى تاريخ الإنسان لكننا نوشك الآن أن ننتهى منه تماماً نشعر بالحنين إليه لأننا لم نكن نسعى عبر تاريخنا لا للألم ولا للسعادة بل للحياة وللعيش بقوة واكتمال وعندما نحقق ذلك فلن نتملكنا الرغبة فى السيطرة على الآخرين ونستمتع بما نفعل ونكون أكثر تعلقاً وتقهماً وتحضراً وعندئذ سنكون أنفسنا " بصورة كاملة .

المادية التاريخية .. إعادة البناء - ٢ - نطاقات التوتر فى فكر ماركس

د. عاطف أحمد

هذه هى الحلقة الثانية فى قراءة الدكتور عاطف أحمد لكتاب الفكر الماركسى البريطانى جورج لارين «المادية التاريخية وإعادة البناء»

يعنى لارين بالتوترات الفكرية وجود نصين أو أكثر يتعلقان بموضوع ما لكنهما يحملان مضمونين مختلفين، بل وأحيانا متناقضين فيما يختص بالموضوع نفسه. الأمر الذى قد يؤدى بأحد الفكرين الماركسيين إلى تبني مضمون معين دون الآخر، مستندا إلى نصوص صحيحة، بينما يمكن لفكر آخر أن يتبنى مفهوما متعارضا مع الأول رغم أنه يستند أيضا إلى نصوص صحيحة. وبطبيعة الحال فالمسألة بالنسبة للفكر الماركسى بالذات ليست مسألة نصوص مرجعية، لكن المشكلة هى أن محاولة فهم فكر ماركس ومفاهيمه تعانى فى مثل هذه الحالات من صعوبات شديدة. وبالنسبة للأحزاب الماركسية قد تتحول تناقضات النصوص هذه إلى خلافات أيديولوجية وإجرائية شديدة.

على أننا نظل بحاجة إلى تجاوز تلك التناقضات حتى نستطيع تكوين صورة متسقة داخليا للفكر الماركسى خاصة من حيث مفاهيمه الأساسية وعلى الأخص فيما يتعلق بالمسائل المنهجية. وهذه المسائل تحديدا هى ما يود لارين أن يعالجها من خلال كشفه التوترات التى تنطوى عليها ثم محاولة قراءتها داخل سياقاتها الفكرية والجدالية التى برز فيها هذا الجانب أو ذاك، دون أن يتصور أنه يسعى إلى التوصل إلى ماذا كان ماركس يعنيه فعلا بهذا القول أو ذاك، ودون أن يقسم فكره إلى مرحلتين فكريتين مختلفتين مثل ماركس الشاب وماركس الناضج وما إلى ذلك من تقسيمات لا تخلو من تعسف ما.

كذلك فإن لارين يركز فى بحثه على التوترات فى فكر ماركس على النقاط المنهجية الأساسية التى تتحدد فى : مفهوم الجدول، تحليل الوعى، آلية التغير الاجتماعى، مفهوم التاريخ، وهى النقاط

التي يعرض لها لارين بإيجاز على النحو التالي:

١- ففيما يتعلق بمفهوم الجدل فإن من المعروف جيدا أن كتابات إنجلز المتأخرة قدمت فكرة جدل مستقل للطبيعة وكانت معنية بتأسيس قوانين شاملة للجدل (أنظر «ضد دوهرنج» ، جدل الطبيعة) . وليست المشكلة هنا هي مجرد تعارض بسيط بين وجهتي نظر إنجلز من ناحية ماركس من ناحية أخرى ، ذلك أن ماركس لم يعلم عن جهود إنجلز فقط ، بل أقرها أيضا (انظر هوفمان ، وجريتنا) . بل الأكثر من ذلك أن مسحا متائيا لكتابات ماركس يبين أن ثمة مشكلة قائمة مع مفهوم الجدل: ذلك أن ماركس يشير إلى أن ثمة شيئا عقلانيا في المنهج الذي اكتشفه هيجل مما يعنى أن فكرة أن ثمة تركيبة قادراً على أن تقن القوانين الأساسية للجدل بشكل مجرد لم تكن غريبة تماما عن فكرة . كما أنه أشار إلى قوانين جدل نوعية في سياق يوحى بإمكانية وجود جدل في الطبيعة (المراسلات المختارة ، رأس المال المجلد الأول) بل إن ثمة مقطعا في رأس المال يقارن ماركس فيه بين منهجه الجدلي وبين جدل هيجل حيث يقرر أنه نقيضه المباشر ، وبينما بالنسبة لهيجل تصبح الفكرة ذاتا مستقلة تخلق العالم الخارجى ، فبالنسبة لى ، ليست الفكرة شيئا آخر غير العالم المادى منعكسا بواسطة العقل الإنسانى مترجما إلى أشكال من الفكر . ومن هنا كلمته الشهيرة في كلمة ختامية في رأس المال « يجب أن يقلب (جدل هيجل الذى يقف على رأسه) مرة أخرى إذا كان علينا أن نكتشف النواة العقلية داخل الغلاف الغيبي » . وذلك يعنى أولا أن الجدل ما زال عملية موضوعية يتطور بواسطتها كيان مادى مستقل بذاته منفصل عن الممارسة الإنسانية ، وثانيا يظل نطاق الجدل كما هو- أى مبدأ- شاملا لتفسير العالم.

لكن ماركس في مواضع أخرى يتصور الجدل ، على خلاف هيجل ، كشرط محلود تاريخيا للتقدم يظهر فقط مع الحضارة ويستمر حتى القضاء على الرأسمالية والنظام الطبقي ، وبين ماركس أيضا أن الجدل بالنسبة له ليس حركة مستقلة موضوعية خالصة للعالم المادى وإنما يرتبط بشكل لا ينفصم بالتناقضات والممارسات التطبيقية.

فلدينا إذن تقييمان متعارضان للجدل ، وهو توتر ينبع من ادماج ماركس لعناصر هيجلية ذات سياقات مختلفة وأنساق فكرية مختلفة في فكره.

٢- وأما فيما يتعلق بتحليل الوعى فإن المبدأ القائل بأنه « ليس الوعى هو الذى يحدد الحياة ، إنما الحياة هي التى تحدد الوعى » (الإنديولوجيا الألمانية) أو « ليس وعى البشر هو الذى يحدد وجودهم بل على العكس فإن وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم » (مساهمة في نقد الاقتصاد السياسى) هو جزء حيوى من المادية التاريخية. لكن ذلك يعنى أنه يمكن للأفكار أن تعكس وتمثل فقط ، أى أنها مجرد صور للعالم الموضوعى . رغم ذلك فإننا نجد أن ماركس وإنجلز يؤكدان- من ناحية أخرى- على الجانب الفعال والطابع الاستباقي للوعى . وهذا يوحى بأن

الوعى ليس فقط تعبيراً، وإنما أيضاً عنصر مكون للواقع المادى الذى لا يمكن أن يكون فى هذا الواقع معطى مسبقاً وإنما أنشأته الممارسة الإنسانية تلك الممارسة التى تتسم ليس فقط بكونها واعية وإنما أيضاً ذات هدف تتوقع تحقيقه.

ومعنى ذلك أن الوعى لا يعكس فقط بل يساعد أيضاً على تشكيل الواقع المادى بالاستباق العقلى لنتائج الممارسة الإنسانية وبذلك فلدينا مرة أخرى تقييمان متعارضان للوعى وهو توتر ينجم عن محاولة ماركس إدماج عناصر المادية الفلسفية مع الجانب الفعال الذى طوّرته نظرية الممارسة.

٢-١- النطاق الثالث للتوترات فيتعلق بتفسير آليات التغير الاجتماعى.

فقد أدرك كثير من الكتاب وجود انفصال متواتر ومهم فى هذا الصدد حيث نجد تعارضاً بين الصيغة الموضوعية لـ « المقدمة » التى تشدد على تطور قوى الإنتاج وصراعها مع علاقات الإنتاج وبين « الصيغة الذاتية » الخاصة بالبيان الشيوعى التى تؤكد على الصراع الطبقي باعتباره آلية التغير الاجتماعى حتى أن باحثاً مثل ميلر يشير إلى أن معظم أقوال ماركس الصريحة يبدو أنها تحبذ أولوية قوى الإنتاج بينما تنتهك تحليلاته التاريخية العينية التصورات الأساسية. لمثل تلك الحتمية التكنولوجية وتؤكد على أولوية علاقات العمل وأنماط التعاون. كذلك يشير ألتوسير وباليار إلى وجود انفصال واضح بين ماركس الشاب حتى ١٨٥٩ الذى يؤكد على الدور الفعال لقوى الإنتاج وبين ماركس الناضج الذى يؤكد على الدور الفعال لعلاقات الإنتاج والصراعات الطبقيّة التى تشترطها. قد حاول بعض الباحثين حل تلك التوترات من خلال تصور أنها تنبع من تحليلات خاطئة لبعض المصطلحات التى تعبر عنها. فميلر مثلاً يرى أن ماركس وإنجلز يضمنان - فى كثير من المقاطع - أنماط التعاون باعتبارها قوى إنتاج. وإذا أخذنا هذا التعريف الأوسع، فإن تكون هناك أية مشكلة فى قبول أولوية الإنتاج وتكون بذلك قد استبعدنا على الأقل واحداً من التناقضات التى ذكرناها. لكن ذلك من شأنه أن ينقل المشكلة فقط إلى مستوى آخر. إذ ينشأ توتر آخر من وجود تعريفات بديلة ممكنة لقوى الإنتاج ويجعل من الصعب بالتالى التمييز بين قوى الإنتاج وبين علاقات الإنتاج.

٤- وأخيراً، فهناك نطاق رابع للتوترات ذو صلة بمفهوم التاريخ ذلك أن ماركس يصف التطور التاريخى، فى بعض كتاباته، باعتباره عملية ضرورية تفرض نفسها على الكائنات الإنسانية وتقودها بإحكام إلى نهاية معروفة. وإن تبدو هذه العملية فى كتابات ماركس المبكرة باعتبارها نتاجاً للتطور الضرورى للطبيعة الإنسانية ثم تبدو فيما بعد، فى أعماله الناضجة، كعملية من عمليات التاريخ الطبيعى خاضعة لقوانين محددة. وهكذا يصبح التاريخ عملية موضوعية وطبيعية تجرى بالتوافق مع قوانين شاملة. وقد ذكر ماركس فى مقدمة ١٨٥٩ للمساهمة



فى نقد الاقتصاد السياسى أن: «أنماط الإنتاج: الآسيوى ، ثم القديم، ثم الإقطاعى ، ثم البرجوازى الحديث: يمكن أن تتحدد باعتبارها مراحل متصاعدة للتكوين الاقتصادى للمجتمع.

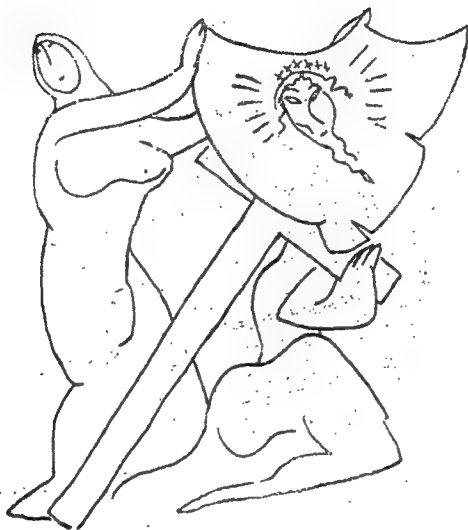
على أن هناك من ناحية أخرى عددا من المقاطع التى تتناول التاريخ فى سياق يشدد ، فوق كل شئ ، على الممارسة الإنسانية وقدرتها على تغيير الظروف وفى «العائلة المقدسة» مثلا يشير إلى أنه «ليس التاريخ» ، إذ جاز القول ، كائننا خارجيا ، يستخدم الإنسان كوسائل لتحقيق أهدافه الخاصة، بل ليس التاريخ شيئا سوى نشاط الإنسان وهو يتابع أهدافه.

فالتأكيد هنا ينصب على حقيقة أن البشر يصنعون التاريخ ، إنهم لا يصنعونه «على هواهم» أو فى ظل ظروف يختارونها» (الثامن عشر من برومير) لكنهم ليسوا مجرد «حملة» سلبيين أو مخلوقات اجتماعية لعلاقات موضوعية.

ومع هذا التأكيد بأن التاريخ يصنع عمليا من قبل البشر ، فإن ماركس وإنجلز يظهران ارتيابا للتجريدات الفلسفية التى تقدم مخطوطات شاملة يجب أن يتكيف وفقا لها الواقع التاريخى.

ويظهر النطاقان الأخيران للتوتر فى فكر ماركس ، المشاكل التى تتبع من إدماجه رواة نظرية مختلفة . فهناك من ناحية تأثير المادية الفلسفية وتأكيداها على استقلال وألوية الطبيعة ، وهناك المماس المعاصر آنذاك للعلم والقوانين العلمية . وهناك أيضا المنظور الهيجلى الكلى عن التاريخ الذى كان يحظى ، آنذاك ، بجاذبية لا تقاوم.

على أن كل ذلك كان مقترنا بنظرية للممارسة وينفور من مخططات التجريد الفلسفى الذى يضاد فكرة العملية الطبيعية الحتمية . فبينما تشدد المقاطع التى تدور حول القوانين الضرورية للتطور على العلاقات البنوية التى تشكل الأفراد وسلوكهم على نحو تام ، تؤكد التحليلات السياسية ومقاطع أخرى متناثرة ، بقوة على الصراع الطبقي وعلى قدرة البشر على تغيير الظروف . وهذه جميعا توترات على إعادة بناء المادية التاريخية أن تحلها . لكن قبل هذا، فمن الضرورى أن نستكشف الكيفية التى استطاع بها التقليد الماركسى بعد وفاة مؤسس الماركسية أن ينشئ صيغة محافظة جامدة من المادية التاريخية التى تؤكد بشكل أحادى على جانب واحد فقط من تلك التوترات.



نقد جابر عصفور .. رؤيتان

- د. صلاح السروى

- سامح الموجى

« زمن التحول والتعدد » .. « زمن الرواية »

قراءة لكتاب جابر عصفور

د. صلاح السروى

لقد كان كتاب «نظريات معاصرة» الذى أصدره الدكتور جابر عصفور عام ١٩٩٨ ، كتاباً فى مسالة النظرية النقدية ، ودرساً لها ، ليس بهدف تكريس مقولاتها بالشرح والتعليق ، بل بهدف نقضها بغيرها وإقامة الحوار الخلاق بين أصدائها ، الأمر الذى يمكن أن يعمل عليه فى إنتاج وعى نقدي متجاوز للموقف التقديسي الوائى بكونك المبني على أحكام مسبقة لرفض أى منها . لكى يصل الدكتور جابر فى النهاية إلى تبني مقولات « النقد المدنى » ، ذلك الذى يقوم تحديداً فى مواجهة كل أنواع النقد الأصولي الذى يبنى على معتقد جامد وفهم تسلطى وخطاب قمى ، تكفى فيه النظرية بذاتها وتتفلق على نفسها بحيث يتأسس النقد المدنى على أن النصوص الأدبية والنقدية نصوص نضوية ، تنتمى إلى العالم من حيث هى أحداث تقع فيه ، أى أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بـ.. (بل هى جزء من) كينونة الوجود الاجتماعى الإنسانى التاريخى المتحول والمتغير أبداً . إن ذلك يعنى أن القيمة الحقيقية لأية نظرية أدبية إنما تكن فى ربطها بين النصوص والوقائع فى هيكلة نسقية مفتوحة على إمكانية لانهاية من التحول والمراجعة والمساطة ، سواء لتغيرها أو حتى لذاتها ، لائذة بالسؤال من خطر التلكس والجمود المعتقدي ، ذلك لأن «مركزية العلة الثابتة لا تقل خطراً فى تشييد النظرية عن صمود العلاقة بين العناصر».

هذا الطرح النظرى الطليعى المنفتح على الامكانات اللانهائية للتحول والتعدد . والمحتفى بالتمرد والخروج اللائذ بالسؤال من خطر الجمود الذى عانت منه ثقافتنا طويلا ، ولا تزال ، ليجد مجاهداً وعنصر تحقيقه على أفصح وجه ممكن فى الاحتفاء بذلك النوع الألبى ، الأكثر مرونة فى بنيته التركيبية الفنية والمفتوح على كافة أشكال التحول والتغير الممكنة . لأنه النوع الروائى الذى يصفه الدكتور جابر بهذا الوصف الدال : « فن ملاحظة التغير فى مفارقات المدن المكتظة بالسكان دون علاقات حميمة تربط أحداً

بأحده (ص ٣٢) . أى أنه الفن القادر على ملاحقة تحولات الواقع المدنى ذى الطبيعة الاجتماعية التى تقوم على الفرد كوحدة أساسية وليس على القبيلة أو السلالة أو النوع كما فى الصيغ التعميمية الجماعية التى تنتمى إلى العصور الكلاسيكية . وإذا كانت الفردية هى موحد الوجود الاجتماعى فى العصر الحديث ، فإن الصيغ الإنشائية الانشائية التى تقوم على اجتماع الناس وتلقيهم الخطاب بصورة جماعية ، تختلف بالضرورة عن ذلك النوع الذى يقوم على القراءة الفردية المتأنية بخطاب إبداعى يرصد ويحل ويجادل نشاط الإنسان الفرد فى علاقته بواقع مدنى حديث متحول ، يحتل الفرد كوحدة بشرية ، فى تفردِهِ وخصوصيته ، يؤرثه المركزية ، ولذلك «فالرواية هى النوع الغالب على عصرنا بوصفها فن المدينة الحديثة المتحوّلة» فإذا كانت المدينة من حيث هى وحدة اجتماعية صناعية تمثل الطبقة الوسطى (البرجوازية) عماد وجودها الاجتماعى ، وإذا كانت هذه الطبقة قد جلبت مفهوم الفردية الذى يحل ، بدوره إلى واقع التنوع والتعدد والمغايرة ، فإن واقع المدينة الصناعية الجديدة هو فى الحقيقة واقع التناقض والصراع والتحول ذى الأبعاد والعناصر والتداعيات اللانهائية الأثر . وهو ما يستدعى وجود هذا النوع الأدبى الروائى المفتوح والمعتد ليشمل كل مستويات الكثرة والتعدد تلك.

حيث يتضح بجلء أن الرواية هى: «فن الطبقة التى تولدت من التغير وفى فضاء المكان الذى كان ساحة لهذا التغير» . أى أنها ، على المستوى الثقافى العربى ، فن المدينة العربية الحديثة التى دخلت عالم التصنيع والتى تبدأ علاقاتها البشرية وعناصرها المكانية فى التعقيد ، والتى تغدو ساحة يتولد فيها التغير الذى تتحرك آلياته داخل شبكة متصالية من أدوات الإنتاج وعلاقات قواه: إنها الفن الذى تتقابل فيه الطبقات فى فضاء المكان المدنى تقابل الأحياء وفى تعين الزمان الحديث تعين المغارقة» .

حيث يقوم المكان المدينة والزمان والحديث هنا كشرطين بنائين جوهرين لإنتاج الرواية، وحتى أن أخذت الرواية لنفسها مكاناً آخر كالريف أو الصحراء ، أو اتخذت زماناً مغايراً كالتاريخ القديم ، فإن زاوية وطريقة المعالجة وإدارة الصراع والجدل إنما تتم على أساس ماتكدس من فكر ووعى المدنية فى العصر الحديث ذى الآلة الصناعية بكل ما طرحه ويتولد عنها من معان اجتماعية ووجودية.

ولا يؤسس الدكتور جابر عصفور ، بذلك ، لتراثية طبقية- أدبية جديدة لتلك التى قام بها العقاد فى منتصف الأربعينيات (الذى نسبت الرواية إلى «النشاط الشيوعى» وأنها «تناسب الدهماء» و أنها «قنطار من الخشب ودرهم من حلاوة .. إلخ) وإنما يؤسس الدكتور جابر هنا لفهم علمى عقلانى لطبيعة عصرنا ، كيثورخ للرواية باعتبارها تمثل ، بوجودها ذاته عنصر خروج مدنى على .. هيمنة النوع الألبى الواحد والاتجاه الأدبى الواحد والتقنيات الثابتة» فقد جاءت الرواية لتطرح وتترجم -كما أنها فى نفس الوقت نتيجة -لوعى مغاير بمعنى الإنسان والوجود، يقوم على مفهوم الكثرة والتعدد إنطلاقاً من التفرد والمغايرة . الرواية ، إذن ، ليست بديلًا عن أى نوع أدبى آخر ولا تقيضاً ، بل وجهة أخرى فنية وإبداعية يمكنها أن تضيف بعداً جديداً فى فهمنا لواقعنا وعصرنا ، يقول الدكتور جابر:

«إن ما نقوله عن زمن الرواية لا يعنى أننا نغض من شأن الأنواع الأدبية الأخرى ، أو أننا نستبدل

بالتراتب القديم الذى يترأسه الشعر التراتب الجديد الذى تترأسه الرواية ، أو أننا ننفى عن الرواية صفة الحضور قبل هذا العصر فذاك كله لا يدور يخاطر أى مراقب موضوعى لعلاقات الأنواع الأدبية ، ليبقى على بنية تنطوى دائماً على ثنائية الأعلى والأدنى ، وأحسب أن النقد الحداثى كله يسعى إلى نقض البنية التى تنطوى على هذا النوع من التراتب والذى تولده فى أن ، إنه نقد ينفر من أقانيم المركز الثابت وما يريد وينتطلع إليه هو أن يلفت الانتباه إلى متغيرات العصر ومتغيرات العلاقة بين الأنواع ، أعنى المتغيرات التى أبرزت دور الرواية ،والتي أبرزها الدور الحالى للرواية بكونها كثيرة هي المؤشرات الكمية والكيفية التى تؤكد حضور هذا الدور وصعوده على السواء» (ص ٥٩-٦٠) .

ولعل هذه العبارة التى لا تحتاج إلى شرح أو تعليق تكون كافية لتجعل الشعراء المحتجين على كتاب الدكتور جابر عصفور على بينة من أن أحد لا يهاجم الشعر على نحو غير مباشر أو مباشر ، وأن ثورتهم قد قامت نتيجة لحساسية مفرطة ليس لها ما يبررها فالشعر قادر على أن يطور من ذاته وأن يتحول (وقد تم ذلك على أيديهم تحديداً) متسقا مع متطلبات عصره ، متوائما مع هذه المتطلبات ومضيفا لها فى نفس الوقت.

إن الاحتفاء بالرواية هنا إنما هو احتفاء بما تمثله من قيمة التعمد والتنوع والموار ، ومن ثم فهى «مرآة المجتمع المدنى الصاعد وسلاحه فى مواجهة التعصب والتسلط والتطرف» وأظن أن ذلك لا يفضى أحدا من غير المتعصبين والمتسلطين والمتطرفين كما أنه لا ينكر دور أى نوع أدبى آخر فى نفس المعركة . ولكن تبقى الرواية ممثلة وبصورة جوهريه لهذه القيم ، ليس لأنها أفضل ، ولكن لأنها تقوم عليها بأنواتها البنائية وتقنياتها الفنية تحديداً . وبالطبع هناك روايات يمكن أن تتحاز لعكس ذلك إلا أنها لو لم تطرح التعدد والحوار والامتداد والرؤية المتعددة الزوايا للوجود فإنها قد لا تكون روايات على التحديد . توجد أعمال تسمى نفسها «لا رواية».

والرواية الحديثة فى مسعاها ذاك وفى معانيها تلك إنما تواصل تقاليد تراث هائل من الأشكال السردية المورثة فى تاريخ الثقافة العربية ، حيث كان النثر غالبا يمثل خروجاً متمرداً على الأبنية السلطوية القمعية ، فقد اختلف به الموالى والمهمشون فى مواجهة أوليغاركيه تتمترس خلف العمود التقليدى للشعر . وقد مثلت هذه الأشكال السردية النزوع الإنسانى فى التطلع إلى المدنية القاضلة سواء عند الفارابى أو ابن سينا والتوحيدى وابن طفيل ، ومجابهة غف التسلط الهيراركي فى ألف ليلة وليلة والتسلط السياسى البتريكي فى كليته ومنه ورسائل اخوان الصفا ، عبر حيل السرد ومراوغاته التمثيلية بما جعله قادراً على بث الجمال والأخاذية إلى جانب ما يحويه من قيم دالة.

وإذا كان الأدب العربى القديم قد عرف فنون السرد ، فإنه فى العصر الحديث قد عرف البدايات الباكورة لفن الرواية بتقنياتها وأدواتها الفنية المميزة بدءاً من «غابة الحق» ليويسف المراسى ، و«الدين والعلم والمال» لفرح أنطون وحديث عيسى ابن هشام» للمويلحى ، و«تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» ومواقع» الأفلح فى وقائع تليماك» لرفاعة الطهطاوى ، و«علم الدين» لعلى مبارك ، «الملوك الشارد» و«الجورجى

زيدان ، حيث يختصها المؤلف جميعاً بالإشارة والتحليل والتصنيف ، ثم يواصل متتبعا محاولاً ومحمد حسين هيكل في «زينب» دارسا تحولاته الابداعية والفكرية وآراءه في معوقات فن القص ، ويقارن بينه وبين عبد الله عثان ، ويعرج دارسا ومحللا مجهود وأعمال المازني وطه حسين والحكيم.. إلى أن يصل للعقاد الذي يجري مناقشة لافتة حقا لأفكاره محاولا تلمس الأسباب الظاهرة والخفية لرفضه فن الرواية والتقليل من شأنه على النحو الذي أسلفته قبل قليل . ثم يواصل مع جمال الغيطاني وإبرار الخراط..

لقد حققت الرواية المصرية والعربية -إنذن- مستوى من الرقي والنضج فضلا عن امتلاكها لتقاليد ثرية شديدة العراقة . بلغ بها أن وصلت إلى مستوى العالمية بحصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل ١٩٨٨ غالى جانب الكثرة الكمية والانتشار الكبير لهذا الفن في مصر ومختلف الأقطار العربية ، فإن الرواية قد مثلت أصمدق تمثيل «تفاصيل الأنغام المتناغمة لايقع الواقع العربي المتحول، وجسدت إبداعيا موهوم ومؤثراته» محاولة اقتناص تفاصيل المشهد المعقد للواقع والتيارات التحتية المحركة لكتله والمقررة لمصائر أفرادها وجماعاته في علاقتهم بمجتمعهم وعالمهم . وهي لذلك تستحق الوصف الذي طرحه الدكتور جابر عصفور بأنهاء ديوان العرب المحدثين، حيث يقف بها في مقام مساو لمقام الشعر الذي كان ديوان العرب الأقدمين ولست في حاجة إلى التذكير مرة أخرى، إلى أنها ليست بديلا عن الشعر، ولكنها الأقدر على تمثيل روح العصر والدخول إلى دهايز صراعاته وتقنياته.

وليس الأمر مقصورا في هذه الناحية على الرواية العربية وحدها ، وإنما تشملها موجة هائلة تجتاح الأدب العالمي بأكمله ، بدءاً من أوائل هذا القرن وإن تصفحنا سريعا لبيانات وإحصاءات الجوائز العالمية وحركة الترجمة بين اللغات المختلفة ومن ضمنها اللغة العربية ، ليدلنا على ذلك بون لبس ، وقد أورد الدكتور جابر بأناء العالم وتثقيق الباحث الدويب طرفا ليس قليلا من هذه الإحصاءات ، غير أنه لم يتوقف عند هذه الإحصاءات مكتفيا للاستدلال على صحة ما ذهب إليه ، بل يؤصل ذلك في بحث علمي محايت عبر ما يقرب من ستين صفحة (تحديدا من ص ٣٧ حتى ص ٩٢) مجددا سمات العصر الحديث المجتمعية والسياسية ومربوداتها الثقافية والروحية ، وراصدا بزوغ هذا النوع الأدبي الجديد ليرث الملحمة كنوع أدبي قديم انقرض بنهاية عصره متمثلا في بنيته الاجتماعية الاقطاعية ذات الثقافة الأسطورية . حيث يتعرض لأفكار جوناتان كوالر الحديثة ويشرحها مقارنا إياها بأفكار رتييه ووليك وأوستن وأرين القديمة (ظهر كتابهما «نظرية الأدب» عام ١٩٤٩) كما يتعرض لأعمال شترلاوس وجينيت، وجيرالد برنس ، وميك بال ، وفرائز ستانزل ، وسوزان لانجر ، ووالاس مارتن..إلخ.

حيث يعد بذلك كتاب « زمن الرواية » سياحة فكرية -نظرية وتطبيقية في تاريخ وحال الرواية كنوع أدبي . ولا ينقصه الإحكام المنهجي ولا الدقة العلمية ، ورغم أنه قد جاء على هيئة مقالات صحفية كانت قد نشرت متفرقة من قبل ، إلا أنه قد بدا وكأنه قد كتب دفعة واحدة وعبر خطة علمية محددة سلفا غدا بعض التكرار بغير الضار ، الذي عادة ما يصاحب مثل ذلك من كتب المقالات.



قراءة النقد الأدبي عند جابر عصفور

سامح الموجس

جابر عصفور أحد أهم نقاد الأدب العربي المعاصر لما يمتلكه من إنتاج نقدي على مستوى كبير من الأهمية ، وما يتسم به هذا الإنتاج من منهجية علمية على قدر عال من التميز عن باقي النقاد المعاصرين له . وفي السطور القادمة نستعرض لأخر ما أنجزه د. جابر في هذا المجال وهو كتاب " قراءة النقد الأدبي " (*) الصادر في عام ٢٠٠٢ ، حيث يرصد بداية مستويين يبنى عليهما الكلام النقدي هما المستوى التطبيقي والمستوى النظري " والعلاقة بين المستويين علاقة تفاعل أو تبادل ، تأثير وتأثر حتى مع الفصل بينهما على سبيل التحديد المعرفي للتمييز بين الظواهر ، فالأستوى الثاني للتظهير يفتنى بالمستوى الأول للتطبيق والعكس صحيح بالقدر نفسه ، كما أن خبرات التطبيق يمكن أن تسهم في تعديل التظهير . كما يضيف د. جابر مستوى ثالثاً لهذين المستويين وهو - النقد الشارح - أو " نقد النقد " - Meta Crit Cism - ويفضل مصطلح (نقد النقد) على مصطلح (النقد الشارح) حيث إن إصطلاح (نقد النقد) يرمي إلى نوع من التقييم المضمّر أو المعلن أكثر من قرينه النقد الشارح وهو يؤدي إلى تحديد درجة القيمة سلباً أو إيجاباً لكل فعل من أفعال (نقد النقد) محاولة لتحديد قيمة الممارسة النقدية نظرياً وتطبيقياً ، وذلك من خلال عمليتي التحليل والتفسير ونتيجة لهما في آن . على هذا الأساس نتبين مدى أهمية مستوى (نقد النقد) في تطوير وتعديل ومن ثم تقييم القراءات النقدية من خلال فحص الخطاب النقدي واختيار مدى إمكاناته المنهجية وحجم مرونته في مواجهة الأعمال الإبداعية والتي قد لا يستجيب لها الخطاب النقدي نتيجة لأسباب منهجية تتعلق بصلاية منهج القراءة النقدية نفسه أو ضيق أفقه التظهيري ، والذي قد لا يستوعب الجديد والحداثي في تحولات النص الإبداعي . كما نضع في الاعتبار المكونات اللاتية لعقلية الناقد ومنهجيته الخاصة وذوقه الأدبي الخاص ، وتجزاته النوعية ،

الأمر الذي يؤكد أن الموضوعية النقدية تظل موضوعية نسبية مهما أعلنت عن حيادها وهو ما يفسر اختلاف النتائج النهائية لمجموعة من القراءات النقدية حول نص إبداعى واحد وذلك حسب اختلاف المنهج أو حتى مع اتباع منهج نقدى وتحليلى واحد قد تدخل المكونات العقلية الذاتية لكل ناقد فى الانتهاء إلى مؤشرات وروى نقدية تفسيرية مختلفة ، ويرى د. جابر أن الفصيل فى هذه الأحوال ليس الصواب فى التفسير أو الخطأ بالمعنى المنطقى الضيق ، وإنما (السلامة Validity) التى تقايز بين التفسيرات بمدى ما تقدمه من إجابات على أسئلة النص النقدى المقروء ، وقد أوضح جولدمان أن التفسير القادر على الإجابة عن أكثر من ٧٠٪ من التباسات النص والكشف عن دواله تفسير سليم يتسم بموضوعية العلوم الإنسانية لكن بالمعنى الذى يترك الباب مفتوحاً للمزيد من القراءات .

من هنا يتضح لنا عبر هذه المستويات الثلاثة للنقد سواء النظرى أو التطبيقي أو نقد النقد أن تقدم الممارسة النقدية بشكل عام يساهم فى تقدم وإثراء نقد النقد والعكس صحيح فكلما اضمحلت الممارسة النقدية تضائل دور النقد الشارح أو نقد النقد وسادته المقولات النمطية والأحكام الثابتة والرؤى التفسيرية المغلفة والنتيجة هى اختفاء وعى المسألة الذى ينطوى عليه فعل (نقد النقد) وتقلص محاولات المراجعة أو التطوير ومن ثم غلبة النزعة الإبداعية التى تكتفى بالتقليد .

داخل هذا الإطار المنهجى يأتى كتاب د. جابر بفصوله الأربعة حيث يناقش فى الأول والثانى مفهوم الخيال المتعقل عند نقاد الإحياء والخيال المحلق فى كتابات أبى القاسم الشابى وفى الفصل الثالث يناقش المفاهيم النقدية عند د. محمد مندور ومفهومه للشعر ويخص الفصل الرابع للحديث عن القراءات النقدية التى تناولت أعمال الأديب الكبير نجيب محفوظ . وهكذا يعتبر جابر عصفور هذا الكتاب امتداداً لمشروعه النقدى الكبير بحثاً عن أفق أكثر وعداً ، وكلام نقدى أكثر فاعلية ، وفعل قراءة أكثر جلية .

* الخيال المتعقل :-

يؤكد د. جابر فى بداية هذا الفصل على أهمية مفهوم الخيال ومركزيته الواضحة فى تعريف الشعر عند الإحيائيين ويستعرض العديد من التعريفات عند شعراء ونقاد هذه المرحلة موضحاً أن مفهوم الخيال كان عاملاً مشتركاً فى العديد من تعريفات الشعر عند البارودى وشوقي وحافظ والرافعى وعلى الجارم والكثير من الرواد الإحيائيين ، ويوضح د. جابر إن نظرية الخيال فى مستواها الأدبى على نحو ما نجدتها فى التراث النقدى ، وعلى نحو ما تقللها الإحيائيون هى صياغة تفسر ماهية الشعر ووظيفته ، معتمدة على أساسيين متداخلين أولهما معرفى وثانيهما أخلاقى . على ضوء ذلك الفهم الإحيائى نرى أن الشعر يصيب من نتائج (مخيلة) الشاعر والتى تتأثر بنقيضين معرفيين هما العقل والحس ، لذا يظل الشاعر متأرجحاً بين طرفى هذه الإزدواجية المعرفية التى تنتجها مخيلته الشعرية ، وبذلك قد يصيب الشعر عكس هذا الأساس إما ناتجاً عن مخيلة تعتمد على العقل بفضائله وأخلاقه أو ناتجاً عن مخيلة تركز على الحس بفرائزه ورذائله . من خلال هذا المفهوم الإحيائى للخيال الشعرى يتم التمييز بين (التخيل) و (التخيل) فالأول يصيب الفعل الإدراكى للمخيلة فى تشكيله ، أما الثانى فنصف به الأثر الذى يحدثه هذا الفعل بعد تشكيله ، وبذلك يصيب الشرط الموضوعى الذى يميز ماهية الشعر هو الخيال وليس الوزن ، وبذلك يصيب " الخيال علة تأثير جوهريّة يزيد بها الوزن جمالاً " . ويستعرض د. جابر الإنجاز النقدي المرتبط بنظرية الخيال عند الإحيائيين ومدى تأثير هذا الإنجاز بالفلاسفة والمناطق والبلاغيين واستفادة نقاد الإحياء مثل محمد الحناجر حسين ومحمد روىي الحالى

وأحمد الشدياق بالمعطيات الأجنبية التي اطلعوا عليها في ذلك الوقت مثل نظرية الخيال النيوكلاسية عند جوزيف أندرسون (١٦٧٩ - ١٧١٩) .

خلاصة الأمر أن الخيال الشعري عند الإحيائيين يجب ألا يعمل بعيداً عن سلطة العقل ولا يترك نفسه لهوى النفس والحس .

* الخيال المحلق :-

من خلال التحليل النقدي لكتابات أبي القاسم ينتقل د. جابر بالحديث في فصله الثاني إلى ما أسماه بالخيال المحلق ، فإذا كانت سمة التعقل هي السمة الغالبة وشرطاً للخيال الشعري عند الإحيائيين فالمسألة مختلفة لدى التيار الرومانسي في الشعر العربي الحديث حيث يعتبر الخيال خاصية نوعية للأدب بشكل عام وللشعر على وجه الخصوص لا يقوم بدونه ، وإن الخيال هو المبدأ الأساسي الذي لا بد أن ينطلق منه تعريف الشعر ، لا يختلف في ذلك شاعر إحيائي عن شاعر رومانسي رغم الفروق النوعية والجمالية بينهما ، إلا أن التأكيد على قيمة « الخيال » قد تكون على حساب قيمة « الحقيقة » ، والعقل هو الذي يوازن بين الخيال والحقيقة كي لا يطفئ أحدهما على الآخر " فيصل الشعر إلى هلوسة المجنون مع غلو الخيال ، أو جفاف الفكر مع طغيان العقل " وخير الشعر من هذا المنظور ما توازن فيه التقيضان ، وإذا نظرنا إلى قول الشابي الذي يحاول د. جابر تحليله " إن روح الشاعر حرة لا تطمئن إلى القيد ولا تسكن إليه ، حرة كالطائر في السماء والموجة في البحر والنشيد الهائم في أفاق الفضاء ، حرة فسيحة لانهائية " نجد هنا الشابي يعلو بقيمة الخيال ويؤكد الصلة القوية بين " الشعور " و " حقائق الخيال " ويصبح من ثم " الشعور " قرين " الخيال " وتقيض " للعقل " و " المادة " فيغدو الخيال في آخر المطاف قرين نوع متميز من المعرفة يسمو على المعرفة العقلية والحسية ، ويرى د. جابر هنا أن محمد الحضر حسين يتفق في مفهومه عن الخيال الشعري مع الإحيائيين بشكل عام وخاصة مع حافظ إبراهيم ويختلف اختلاف التقيض مع الرومانسيين وخاصة الشابي ويعرض د. جابر للإختلاف على مفهوم الخيال بين محمد الحضر حسين في كتابه " الخيال في الشعر العربي ١٩٢٢ " ، وكتاب الشابي " الخيال الشعري عند العرب ١٩٢٩ " والمعرفة التي قامت بينهما في محاولة من التيار الرومانسي الحديث للتحرر من التقاليد الشعرية عند الإحيائيين حيث آمن أبي القاسم الشابي بالقيمة الروحية للخيال وأثرت في تكوينه الفكري مما جعله ينفر من نظرة محمد الحضر حسين لدى فاعلية مفهوم الخيال في الشعر . وفي نهاية حديثه عن أبي القاسم الشابي يؤكد د. جابر على أهمية مفهوم " الخيال " عند الشابي والرومانسيين بشكل عام حيث يعتبر الشابي أن الخيال الشعري هو الذي يحاول الإنسان من خلاله أن يتعرف على حقائق الكون الكبير ويفرغ في خبايا النفس البشرية " ومباحث الحياة الغامضة " مما يدعوه إلى أن يجعل الخيال الشعري محققاً خفائفاً بعيداً عن أي سلطة أو قيد عليه.

* محمد مندور ناقداً للشعر :-

مع رجوع د. محمد مندور من فرنسا عام ١٩٣٩ كانت هناك متغيرات كثيرة على الصعيدين الأدبي والاجتماعي ، حيث خضعت حدة المعركة الأدبية بين الإحيائيين والتيار الرومانسي وخاصة بعد موت شوقي وحافظ وسيادة المفهوم الوجداني عن الشعر لدى الرومانسيين ، وعند رجوع د. محمد مندور كان متأثراً بالناخ الثقافي في فرنسا مما دعاه إلى الاختلاف عن مناهج قراءة الأدب عند أساتذته من جيل الليبراليين في ذلك الوقت حتى أنه اختلف مع أستاذه طه حسين والذي رفض تعيينه في قسم اللغة العربية ، هذا ومع تطور

الصراع الاجتماعى بدأت المقولات الكبرى للبرالية تتراجع ويبدأ جيل جديد يظهر طارحاً صيفاً نقدياً ومنهجية أخرى متجاوزة صيغة الجيل القديم الواحدة ، ومن أمثال هذا الجيل الجديد فى ذلك الوقت د. لويس عوض الذى تبنى الاشتراكية الديمقراطية بينما تبنى د. مندور ملهـب الديمقراطية الاجتماعية ويقدر ماكانت الطليعة من أبناء هذا الجيل يتميزون على مستوى الفكر السياسى والاجتماعى عن جيل الرواد كانوا يتميزون على مستوى الفكر الأدبى فهم الذين أصلوا المفاهيم التى تتجاوز الرومانسية ابتداءً من الواقعية النقدية وانتهاءً بالواقعية الاشتراكية ونظرية الانعكاس فى الفن ، وقد استجاب د. مندور للمتغيرات الاجتماعية والسياسية التى صاحبت ثورة يوليو ١٩٥٢ وراجع بعض أفكاره النقدية وعمل على تطويرها ، ويوضح جابر عصفور فهم د. مندور للشعر بقوله " يمكن أن ندرج مفهوم الشعر عند مندور فى إطار نظرية التعبير حيث يعتبر د. جابر أن مندور قد تميز مفهومه عن التعبير فى الشعر عن مفهوم الجيل السابق عليه إلى جانب وعيه الفنى والمنهجى بوظيفة الشعر فى إطار مفهوم التعبير فيرفض مندور مستوى التعبير الذى يصل بالقصيدة الشعرية لفعل المحاكاة ، فتصبح القصيدة مجرد وصف للعالم الخارجى بيد أن هناك مستوى آخر للتعبير يركز على الدور الذى تؤديه اللغة كوسيط إشارى أو كأداة ليست ناقلة للإحساس الشعرى فحسب بل تساهم فى تحوير الإنفعالات الشعرية وتعديلها ، ومن ثم يصبح فعل التعبير هو عملية تفاعل بين الإنفعالات الشعرية كمادة خام وبين اللغة كأداة وسيطة ناقلة لهذه الإنفعالات عبر التفاعل معها خالقاً هذا التفاعل بدوره منتجاً جديداً هو القصيدة بشكل غير متحقق من ذى قبل ، على هذا الأساس التحليلى يعتبر د. مندور أن التعبير يعد الأساس الفلسفى الذى يجب أن نفهم فى إطاره عملية إنتاج الشعر ، فالشعر ليس أن يسكب الشاعر ما بداخله من إنفعالات وأحاسيس فى نفوس الآخرين وإنما يساعد الشعر على تكوين وعى بداخل كل نفس عن مكوناتها الخاصة ومعرفة إنفعالات هذه النفس وتفاعلها مع واقعها الخارجى . وحول قضية المنهج النقدى لدراسة الأدب يرى د. مندور أن الخطوة الأولى فى تحديد المنهج هى أن تخلص دراسة الشعر بوجه خاص أو دراسة الأدب بوجه عام من التبعية للعلوم والأهواء وأن نستخلص قواعد المنهج من طبيعة المادة التى ندرسها إلا أن د. جابر يرى فى نهاية حديثه عن د. مندور بعد رصد مراحل تطوره المنهجى فى نقد الشعر بوجه خاص أن د. مندور " لم يفلح فى مجاوزة أصوله النقدية وظل ناقداً تعبيرياً يحاول الاقتراب من الواقعية الاشتراكية".

✽ نقاد نجيب محفوظ :-

منذ البداية يؤكد د. جابر على امتلاك نجيب محفوظ وضعاً متميزاً فى أذهان العربى الحديث خالقاً معه مجالاً نقدياً متعدد الانتاج ومتراعى الأطراف من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار تاركاً وراءه عدداً لا حصر له من الدراسات النقدية التى تناولت أعماله الروائية من مناهير مختلفة مما جعله يمتلك وضعاً نقدياً فريداً لم يتكرر مع قاص عربى فى العصر الحديث ، ويبحث د. جابر عن الأسباب الموضوعية التى جعلت من أدب نجيب محفوظ داخل بؤرة الاهتمام النقدى بشكل دائم ، فيرى أن ثمة تعدداً بالغ الفنى ، وتعمقاً فى مستويات دراسة النص عند نجيب محفوظ فلا يوجد ناقد على وجه التقريب لم يتطرق لأدبه من كافة الزوايا . إن عالم نجيب محفوظ يضم بين جنباته المدارس والاتجاهات المختلفة ، من واقعية نقدية إلى واقعية وجودية إلى واقعية اشتراكية ، ناهيك عن الطبيعية ، والسبرالية ، والعبث ، وكل ما شئت من أسماء ، وأوصاف وكان العالم الروائى لنجيب محفوظ (متحف) لكل ماعرفته القصة من مذاهب واتجاهات و (معمل إختبار) لكل ماعرفته النقد من مناهج واتجاهات ابتداءً من (التاريخية) وانتهاءً بـ (البنوية) ، بالإضافة إلى قنـع شخصيات

عالم نجيب محفوظ بتمثيلها لكافة قطاعات المجتمع المصرى بكل ماقلته من مذاهب سياسية وفكرية ، إلى جانب تباين قراءات نقاد نجيب محفوظ وتضادها فى بعض الأحيان ، واختلاف الرؤى والمناظير التى تتناول أعماله من لويس عوض ، ومحمد مندور ، ومحمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس ، ويحيى حقى ، ورشاد رشدى ، وغالى شكرى إلى آخر القائمة التى يصعب حصرها ، كما يرى د. جابر أن نقد نجيب محفوظ مع تعقده وتضاربه يعد حالة مثلى لدارسى الهرميوطيقا الأدبية وللمراجعى نقد النقد أو النقد الشارح ذلك لأنه نقد ينطوى على صراع واضح بين التفسير والتأويلات من ناحية فيشير مشكل القواعد التى تحكم تفسير نصوص نجيب محفوظ وتوجه تأويلاتها ، كما أنه ينطوى على تضارب لاقت فى الأقوال النقدية من ناحية ثانية فيدفع إلى مراجعة هذه الأقوال واختيار سلامة توصيلها ، ويتعرض د. جابر داخل هذا السياق للعديد من المفاهيم النقدية والمنهجية التى تناولت أعمال نجيب محفوظ مثل مفهوم " النمط " Type الذى طرحه المفكر الكبير محمود أمين العالم فى سياق تناوله لأدب نجيب محفوظ على إعتباره مفهوماً تأسيسياً فى سياق النقد الواقعى ، كما استخدم إدوار الخراط نفس المفهوم بشكل مغاير طارحاً مفهوم « النموذج الأول » أو " المثال Archtype " على إعتباره رمزاً للشخصية الكلية الكامنة فى اللاشعور الجمعى للإنسان لذا يرى إدوار الخراط أن أدب نجيب محفوظ هو فن مجاوز " لمدارات الواقع " فى حين أن أمين العالم يتمسك بمقولات علم الجمال الماركسى ويقر بأن أدب نجيب محفوظ متماس مع " مدارات الواقع الاجتماعى " كما يعرض جابر عصفور لنقد د. رشار رشدى لنجيب محفوظ وتوقفه عند رواية " اللص والكلاب " وطرحه لمفهوم " المعادل الموضوعى " الذى نجد له أساساً نقدياً فى " نظرية المحاكاة " حيث ارتباط العناصر التكوينية لبنية النص الداخلية بما يقع خارجها فى العالم الواقعى الأمر الذى يحيلنا إلى " نظرية التعبير " . وفى نهاية حديثه عن نقاد نجيب محفوظ يعرض لنا د. جابر ممارسة النقد لأسلوب " الاستنطاق الفكرى " فى تعاملهم مع أدب نجيب محفوظ حيث يراه عنصراً تكوينياً فى الخطاب النقدى الغالب على نقاد نجيب محفوظ فيجعلوه مثالاً مرة و" مادياً " مرة أخرى ، " رجعيًا " أو تقديميًا " إلى آخر الأوصاف الفكرية والأيدولوجية.

* بذلك نجد أن د. جابر عصفور فى كتابه " قراءة النقد الأدبى " ينتقل بنا عبر فصوله الأربعة إلى قضايا شديدة الأهمية والتأثير على واقعنا النقدى المعاصر سواء على مستوى قراءة النص الأدبى وآلياته المنهجية فى فك شفرات النص عبر إجرائياته والتأويلية أو على مستوى نقد النقد ومراجعاته للمقولات النقدية النظرية من خلال عمليتى التحليل والتفسير مما يثرى فى النهاية واقعنا النقدى بالعديد من المناقشات والإضافات المنهجية المهمة التى تسعى إلى تطوير آليات القراءة النقدية للنص الإبداعى .



هل هن علاقة جدلية

هويتنا الحضارية والعولمة

د. محمد رفيق خليل

يتضمن الرد على هذا السؤال تحديد المقصود بهويتنا الحضارية ، تم تحديد مفهوم العولمة ثم مناقشة العلاقة بينهما:

أولاً: نبدأ أولاً بتحديد مفهوم الهوية الحضارية

هل هناك اختلاف بين الهوية الثقافية والهوية الحضارية ، من الصعب الفصل بين الحضارة والثقافة ، ولكننا يمكن أن نركز مفهوم الثقافة في الجوانب المعنوية والحضارة في الجوانب المادية ، فالثقافة (الجزء المعنوي من الحضارة) يعنى القيم والمثل والمنظومة الأخلاقية ، وطرق التفكير والنظر إلى العالم والتراث الشعبي والدين واللفظ، وبالطبع نعنى هنا ثقافة مجتمع ما بشعره أى القاسم المشترك من كل هذه المكونات لدى المجتمع مع الإقرار بأنه هناك تواجد لثقافات مختلفة لدى شرائح مختلفة من المجتمع باختلاف الحالة الاقتصادية والاجتماعية والتعليمية والتوزيع الجغرافى .. إلخ الذى نعنيه بالهوية الثقافية هو الثقافة الجمعية لمجموعة كبيرة من البشر . أما الحضارة فتعنى الجزء المادى للثقافة أى التعبير عن هذه الثقافة عن طريق الفن والعمارة والتكنولوجيا أى ما يرادف تعريف العمران لدى ابن خلدون ويمكن تعريف الحضارة بأنها أعلى تجمع ثقافى هي الفكرة العامة فى كل تعريف للحضارة(شبنجلر) هل توجد الآن حضارة عالمية ؟ يرد على هذا السؤال فاكلاف هافيل بآثنا نعيش الآن حضارة كونية واحدة ولكنها ليست أكثر من قشرة رقيقة تغطى أو تخفى التنوع الهائل فى الثقافات والأديان والتقاليد والاتجاهات التى تشكلت

على مر التاريخ وجميعها توجد تحت هذه القشرة على نحو ما . وبناء على هذا فهناك العديد من الهويات الحضارية المختلفة التي يوجد بينها الكثير من التداخل وإن كانت هناك أيضا ملامح مشتركة لكل هذه الحضارات وتمثل الحضارة الغربية جزءاً من كل هذه الحضارات قل أو أكثر ويبدو ذلك جلياً في الجزء المادى المتعلق بأنماط الاستهلاك والملابس .. إلخ ولكن يجب أن نسلم بأن الحضارة الغربية هي نمو تراكمى لحضارات عديدة أهمها الحضارة الاغريقية والحضارة العربية الإسلامية . ويدهى هنتجتون في كتابه صدام الحضارات أنه يوجد الآن عدد من الحضارات المتصادمة التي قسمها على أساس ديني إلى الحضارة الغربية (الكاثوليكية والبروتستانتية) والحضارة الارثوذكسية (روسيا وشرق أوروبا) والحضارة الإسلامية والحضارة الهنوسية والحضارة الكونفوشيوسية . وبالطبع يمكننا نقد ونقض هذا التطور من أساسه لاعتبارات كثيرة لعل أهمها أنه ينكر التداخلات الدينية في الثقافات المختلفة فالحضارة العربية الإسلامية أسهم فيها الكثير من المسيحيين حتى الآن حيث لا نستطيع أن ننكر الدور الرائد للكاثوليك الشوام في نهضة الحضارة العربية المعاصرة ولا دور ارورثونكس مصر مثلاً في صياغة الهوية الثقافية على مر التاريخ وكذلك يهمل هذا التقسيم دور أمريكا اللاتينية الكاثوليكية هل هي تنتمى إلى الحضارة الغربية أم لها هوية حضارية مختلفة ، وكذلك ما هو وضع الدين في اليابان التي تعرف أنه رغم أهمية دور الأديان من هويتها الثقافية إلا أن معظم الكتاب يضعون اليابان ضمن منظومة الحضارة الغربية.

والآن لنعرف هويتنا الحضارية نجد أنها تعتمد أساساً على الحضارة العربية الإسلامية مع تأثيرات عديدة من المسيحية الشرقية ، وإسهامات كثيرة من الحضارات السابقة في المنطقة (مصرية وفينيقية وأشورية وهيلنستية) بالإضافة إلى كثير من مدخلات من الحضارة الغربية. وأهم مميزات الحضارة العربية الإسلامية:

١- قبول واستيعاب الحضارات السابقة: فقد ترجم العرب معظم النصوص الإغريقية التي وقعت تحت أيديهم (خاصة الكتابات الهيلنستية في الإسكندرية) إلى جانب ترجمة النصوص السريانية والأشورية .. وكان الحديث عن فلاسفة وعلماء الإغريق يفيض بالاحترام والتقدير لهم مسبقاً بكلمة الفاضل أو العالم العلامة وانتشر تأثير الحضارات السابقة في الفنون (كتأثير العمارة البيزنطية مثلاً) وفي ممارسات الحياة (كالنظم المحاسبية والإدارية في مصر والشام) وهذا أثرى الحضارة العربية الإسلامية خاصة في أطوارها الأولى.

٢- مشاركة المسلمين والمسيحيين (بل اليهود أيضاً) في الحضارة العربية الإسلامية فنجد

العديد من المسيحيين العرب مثل يوحنا بن ماسويه ، حنين بن اسحق ، عائلة بختيشوع قد اسهموا في الحضارة العربية الإسلامية وقد كان جرجيوس بن يختيشوع النسطوري أول رئيس لدار الحكمة في بغداد ونجد تأثير اليهود العرب مثل موسى بن ميمون (صاحب دلالة الحائرين) الذين أسهموا في بنيان الحضارة والعلم العربيين الإسلاميين وكان للعلماء والشعراء والفلاسفة غير المسلمين جليل الاحترام والتقدير مثل نظرائهم المسلمين ، ولعل الحضارة العربية الإسلامية أكثر الحضارات استيعاباً لفوارق الدين والعرق.

٣- مشاركة غير العرب في الحضارة العربية الإسلامية ، فهي حضارة ناطقة ومكتوبة بالعربية حتى لو شارك فيها غير العرب ، ولذا فكثير من أعلام هذه الحضارة من غير العرب مثل ابن سينا والفارابي والقزويني .. إلخ .. بل إن كثيراً من أبرع الشعراء كانوا من غير العرب مثل ابن الرومي ومهيار الديلمي وأبي نواس .. إلخ.

٤- قبول التعددية الفكرية : فلم يكن ثمة فلسفة معتمدة للدولة مثل الحال في اعتماد فلسفة افلاطون فكفر رسمي لأوروبا العصور الوسطى . ولذا علت أسهم علم الكلام والفلسفة ، بل نجد العديد من العلماء والفلاسفة وقد انتموا لمدارس فكرية بعيدة كل البعد عن التيار السائد (مثال إنتماء ابن سينا لإخوان الصفا .. وربما لو كان ابن سينا في عصرنا الحالي لرمى بالإلحاد ولأهدر دمه) وساهم ذلك في انطلاق أفكار حرية الفكر والإبداع فظهرت آراء ابن رشد التي تفضي التشابك بين الدين والفلسفة ، ويجد من يقبل رده في كتابه (تهافت التهافت) على كتاب الفزالي تهافت الفلاسفة.

٥- علو قيمة العلم والعلماء: وساعد على ذلك الموروث الديني (أطلبوا العلم ولو في الصين- العلماء ورثة الأنبياء .. إلخ) وكان اسم العالم يرد مسبقاً بأوصاف التبجيل والتقدير (العالم العلامة والحبر الفهامة .. المعلم الثاني .. إلخ) بصرف النظر عن دين أو عرق هذا العالم .

٦- قبول الآخر كند حضاري ، نقيضاً لا ضداً .. نرى ذلك عند الحديث عن علماء ينتمون إلى شعوب وحضارات أخرى ، وفي علاقة زعماء العرب بزعماء الفرنجة مثل علاقة هارون الرشيد وشارلمان ملك الفرنجة . بل حتى في وقت الحروب ، فبينما نجد الأوربيين يبتدعون اسم الحروب الصليبية « لاستتغار شعوبهم ضد الآخر تحت راية الدين مما يستدعي فكرة العدو بدلاً من الخصم ، نجد كل مؤرخي العرب والمسلمين يسمون نفس الحروب «حروب الفرنجة» لنزع قناع الدين عن جيش الخصم وتصوير هذه الحروب على طبيعتها الحقيقية حروباً دينوية استعمارية غير مقدسة الآخر فيها نقيض أو خصم وليس ضداً أو شراً مطلقاً.

وعلى هذه الأسس فإن هويتنا الحضارية التى نبتت من جنور مصرية وفينيقية وهيلنستية وأشورية) امتد جذعها حضارة عربية إسلامية متداخلة بيناميكية مع غيرها من الحضارة، فساهمت فى إنشاء الحضارة الغربية وارتوت أيضا بهذه الحضارة الغربية خاصة فى القرنين الماضيين.

ثانيا: نأتى الآن إلى محاولة تعريف العولة وهو المصطلح الذى بدأ يظهر فى بداية التسعينيات من القرن العشرين ، والذى سبقته بعض المصطلحات المهمة لعل أهمها مصطلح عصر المعلومات (أو ثورة المعلومات) الذى انتشر فى ثمانينيات القرن العشرين وتبعه مصطلح القرية العالمية (نتيجة عولة الاتصالات) ثم مصطلح النظام العالمى الجديد الذى ظهر بعد سقوط الاتحاد السوفيتى (ويعتبر تكرارا لمصطلح مشابه قال به وودرو ولسن بعد نهاية الحرب العالمية الأولى) ثم تلتها فكرة نهاية التاريخ (فرنسيس فوكوياما) التى دعت إلى عصر جديد بدأت الطرق تتفتح أمامه لبلوغ نظام سياسى دولى يطبق على الجميع وهو ديمقراطية وحرية السوق واعتبار أن الديمقراطية الليبرالية هى الشكل النهائى للحكومة الإنسانية.

وتلا ذلك مصطلح العولة وهو بالتعريف الغربى يعنى إقامة نظام ثقافى اجتماعى اقتصادى سياسى يتضمن تكريس الليبرالية الغربية كأسلوب وحيد لحياة البشرية . عولة (فولة) تعنى فرض هذا النظام بالقوة على كل شعوب العالم ، وهى تختلف عن العالمية أى اشتراك شعوب العالم فى حضارة أو نظام واحد بالتراضى بين الجميع وإسهام الجميع فى رسم ملامح هذا النظام.

هل فكرة العولة فكرة حديثة؟

يرد علينا التاريخ بالسلب ، فصاحب أول فكرة للعولة كان الاسكندر الأكبر الذى دعا إلى توحيد العالم وزواج بالحضارات بقيادة الحضارة الهلينية وإذا حارب شعوب العالم المعروف آنذاك لفرض نموذج الحضارى عليها جميعا إلا أن عولته أدت إلى العالمية لا العولة فقد امتزجت الحضارة الهلينية الحضارات المصرية والفينيقية والأشورية وتكونت الحضارة الهلنستية التى كان مركزها الإسكندرية وكانت نموذجا للحضارة العالمية (لا العولة) واستمرت عدة قرون.

وبعد ذلك حاولت الحضارة الرومانية فرض نمطها: بالقوة العسكرية واحتلت كل حوض المتوسط ومعظم أوروبا وغرب آسيا تحت الامبراطورية الرومانية التى أسمتها (العالم الرومانى) ..إلا أن الامبراطورية الرومانية استوعبت حضارات الأمم التى انضمت تحت لوائها وأيضاً لم تكن عولة بالمعنى المطروح حيث إن الامبراطورية الرومانية وضعت حدودا بينها وبين الحضارات

الأخرى أو ممن أسمتهم بالبرابرة وبنت الأسوار العالية بينها وبينهم مثل سور هادريان وسور أنطونين بالجزر البريطانية .

وفى المقابل جاءت فكرة العالمية فى تجربة المدن الكوزموبوليتانية التى بدأت بالاسكندرية التى كانت عاصمة العالم الهيلينستى ونشرت لواء حضارة عالمية زهاء ستة قرون وجاءت بعد ألف عام قرطبة لتكون عاصمة للعلم والفلسفة وزرع الحضارات الإسلامية والأوربية وانتشر تأثيرها فى أوروبا حيث كانت أفكار ابن رشد وتلاميذه من الرشبيين الأوربيين التى امتدت من قرطبة إلى بادوا وبولونيا ومونبيلديه وأسهمت فى بداية النهضة الأوربية . وجاءت بعد ألف سنة أخرى نيويورك لتمثل آخر طراز للمدن الكوزموبوليتانية.

جاءت أولى محاولات العولة السياسية على يد عصبة الأمم التى حاولت إقامة كيان سياسى لدول العالم ككل، ولكنها فشلت نتيجة صعود النازية والفاشية والغريب أن الولايات الأمريكية لم تشترك فيها رغم أن الداعى إليها كان الرئيس الأمريكى ووبرو ولسون ، أول من خرج بأمرىكا من قوقعتها إلى التأثير فى سياسة العالم بزج بلاده فى اتون الحرب العالمية الأولى. والغريب أيضا أن سطوة الولايات المتحدة الأمريكية واستشراء نورها الطاغى أنيا إلى اضمحلال التجربة التالية وهى الأمم المتحدة. وفى المستقبل ، هل ستكون هناك ضرورة للأمم المتحدة؟ أم أن هناك احتمالا لبروز كيان عالمى جديد من المؤسسات الاقتصادية الكبرى مثل الشركات العملاقة عابرة القوميات التى من المتوقع أن يصبح نفوذها أكبر من نفوذ الدول بعد أن أصبحت ميزانياتها أكبر من ميزانيات الكثير من الدول، ويمكن أن تتضافر مصالحها فتقوم بنشاط استعمارى على طراز غير مسبق لضمان المواد الخام والأسواق.

نعود إلى مفهوم العولة بمعناها السائد وهو فرض نمط الحضارة الغربية على كل شعوب العالم ويلخص أنصار الحضارة الغربية والمتشيعون لها خصائصها بمبادئ الديمقراطية السياسية والعدالة الاجتماعية والفردية (الفردانية) أى قيم المجتمع الرأسمالى ، والعلمانية والعقل القديس وحرية الفرد إلى جانب اللغات اللاتينية ولانجلو سكسونية والدين المسيحى الكاثولىكى أو البروتستانتى ، وواضح أن بعض هذه الخصائص يوجد فى حضارات أخرى ، ولكن أهم ما فى الحضارة الغربية المعاصرة ،والذى تفرضه العولة هو البرجماتية واقتصاد السوق وتختلف طرائق فرضه ما بين تهميش دور الحضارات الأخرى لإعلاء الحضارة الغربية أو باستقطاب النخبة فى الحضارات الأخرى لفرض أنماط الحضارة الغربية (ما يمكن تسميته بمجتمع دافوس نسبة إلى

التجمع السنوى فى دافوس بسويسرا النخب السياسية والاقتصادية والثقافية إلى حد ما من جميع نول العالم لتوحيد آراء هذه النخب حول قضايا محددة تسير دائما فى اتجاه زمن مصالح الحضارة الغربية ووجهات نظرها) وكما أن فرض هذه العولة قد يكون بالأسلحة الاقتصادية (الجات.. إلخ) أو حتى بالحروب كما جرى فى أفغانستان والعراق، وكما توضع له سيناريوهات عديدة.

ولكن هناك إشكالية فى العولة: هل هى هيمنة الحضارة الغربية بوجه عام أم هى هيمنة أمريكية على وجه الخصوص؟ فى الواقع أنها تميل لأن تكون هيمنة أمريكية، فأمريكا الآن هى سيدة العالم وقائدة الغرب معتمدة على التفوق فى:

١- القوة العسكرية والاقتصادية والسياسية: والأمثلة على ذلك كثيرة لعل أهمها تهميش المؤسسات الدولية مثل الأمم المتحدة (وذلك واضح فى قضايا كثيرة مثل فرض الحظر الجوى على شمال وجنوب العراق- رفض إعادة انتخاب بطرس غالى .. العدوان على العراق.. إلخ) وكان هناك تفويض للولايات المتحدة لقيادة العالم وإبداء الرأى المطاع الوحيد . وتبدو سيطرة أمريكا على الغرب فى القيادة الأمريكية الصارمة لطف الناتو ورفض أمريكا تعيين أى أوروبى لقيادة الحلف إلى جانب قيام الولايات المتحدة بدور شرطى العالم فى كل مناطق الصراع فى الأرض (بدءا من الحرب الكورية- حرب فيتنام -الصومال- أفغانستان -العراق .. مرورا بالبلقان فى قضيتى البوسنة وكوسوفو).

٢- التكنولوجيا وسيطرة أمريكا عليها

٣- احتكار المعلومات والاتصالات فكما هو معروف ، أكثر من ٨٠٪ من شبكات المعلومات والاتصالات تحت الهيمنة الأمريكية.

٤- احتكار شبه كامل للإعلام.

٥- اعتبار اللغة الانجليزية هى اللغة الرئيسية فى العالم للمعلومات والاتصالات ، بل اعتبارها الوعاء الرئيسى للفكر والعلم.

إنن، هل تهدف العولة إلى تكريس الهيمنة الأمريكية ومحو الهويات الأخرى صاحبة الميراث الحضارى العريق والتاريخ الممتد.

لقد أنت هذه الهيمنة الأمريكية إلى ظهور ما يمكن تسميته عالم ماك **Mcworld** (نسبة إلى ماك نونالد ومثال للاكالات الأمريكية السريعة التى ترمز إلى النمط الاستهلاكى الأمريكى)

وهو طراز اقتصادى ثقافى اجتماعى يهدف إلى نشر نمط الحياة الأمريكية وما يمكن أن نعتبره امبريالية الثقافة ممثلاً فى:

أ- هيمنة السينما الأمريكية: ٨٠٪ من السينما فى العالم أمريكية حتى فى أوروبا هناك شيوع للسينما الأمريكية -على حساب السينما الأوروبية ، بل إنه حتى فى بعض بلدان العالم الثالث ، الانتاج السينمائى الضخم كالهند مثلاً فإن معظم انتاجها يقلد النمط الأمريكى المبني على الابهار ، وقد بدأ الرأسمال الأمريكى فى دخول مجالات الانتاج السينمائى فى العديد من المناطق .
ب- الإعلام ، توجيه الرأى العام فى العالم وأوضح مثال لذلك شبكة CNN وجريدتا تايم ونيوزيك وشبكة الجرائد الملوكية لمربو- بل حتى الاذاعة الأمريكية الموجهة (SAWA) فى العالم العربى وهى ملوكية لمؤسسات رأسمالية.

ج- المعلومات : ٩٠٪ من أجهزة الكمبيوتر فى العالم بنظام أمريكى بالإضافة إلى الانترنت والذكاء الاصطناعى.

د . البرجماتية والمبادئ النفعية فى العلاقات الفردية والاجتماعية والسياسية .

هـ- فكرة عالم ما بعد الحداثة.

ثالثاً: نعود إلى السؤال الأول:

هل العلاقة بين هويتنا الحضارية والعولمة علاقة جدلية أية علاقة؟

المشكلة أنه توجد خمسة أنماط للعولمة:

١-عالم واحد تحت هيمنة غربية (وخاصة أمريكية) أى تهيمش كل الحضارات الأخرى لتكون هناك حضارة واحدة سائدة هى الحضارة الغربية بصورتها الأمريكية.

٢- الغرب ضد الآخرين ١٥٪ من سكان الأرض (أمريكا الشمالية + أوروبا + اليابان) ضد ٨٥٪ من سكان الأرض الآخرين: فكرة صراع الحضارات -هنتجتن.

٣-حضارات أخرى متعددة (٧ حضارات على أسس دينية (لغوية) منها الحضارة الغربية السائدة.

٤-الفوضى الشاملة: ضعف الدول وسيطرة الشركات عابرة القوميات.

٥-حضارة عالمية متعددة الأقطاب (العالمية بدلاً من العولمة) من الواضح أن المعنى المتداول للمعلومة هى المعنى الأول أى عالم واحد تحت هيمنة غربية (وبالأحرى هيمنة أمريكية :عالم ٧).

أمام عالم ماك هل تنوب خصائص هويات الثقافات الوطنية وهل العولمة بالمفهوم الأمريكى فى مصلحة البشرية

الرد على هذا السؤال نعرض الدوافع التي أبقاها الاستعمار في امتداده التاريخي في القوانين ٢٠١٩. لتبرير احتلال الشعوب الأخرى لقد كان يدعى أنه يرنب في نقل رسالتي الحضارة والتحديث إلى أقصى قرية متخلفة في أفريقيا ، فهل حدث ذلك أم أنها كانت دعاوى أداء رسالة إنسانية لتخفي نوايا الاستعمار الحقيقية في الاستحواذ على السوق والمواد الخام بونحن الآن نلمس الحقيقة كاملة بعد اندثار حقبة الاستعمار التقليدي ونرى وبال مخططاته في البلاد التي استعمرها .

إن العولمة بمفهوم الهيمنة يتركز معظم اهتمامها في حرية السوق أى مصلحة مليار إنسان وتهميش المليارات الأخرى من سكان الأرض حيث لن يصبح لهم دور في عالم ما بعد الحداثة نتيجة نزوب المواد الأولية وهبوط أهمية قوة العمل نتيجة تعويض التكنولوجيا الحديثة للعمالة حتى في مجال الزراعة الذي كان أغلب شعوب العالم الثالث (والثاني أيضا) يعملون بها . إن أسياد العالم في هذا النظام ليسوا الولايات المتحدة الأمريكية وإنما كبريات الشركات متعددة الجنسيات والأسواق المالية أى الرأسمالية العالمية . إذن ففي المقابل سوف تبرز بوليكتاريانية عالمية (طبقة عاملة عالمية في مواجهة التضامن الرأسمالي) أى ظهور صراع طبقي على مستوى عالمي- أى مادية جدلية جديدة وقد ظهرت بوادر ذلك في المظاهرات العارمة في سياتل وجنوا تعبيرا عن هذه البروليتاريات العالمية الجديدة أى تنظير الصراع الطبقي العالمي والمادية الجدلية بصورة حديثة.

والجدل الآخر يكون بتطبيق نظرية التحدى والرد عليه (توينبى) أى أن المحرك لصعود الحضارة هو التحدى الذى قد يصل إلى حد كارثي وتتمحو الحضارة بالرد على هذا التحدى كيف يمكن الرد على تحدى العولمة.

١- بناء قواعد بديلة لبناء سياسى ثقافى اجتماعى قادر على أن يحل محل النظام وحيد القطبية .. عمل مشروع حضارى متكامل بديل .

٢-تشجيع ظهور الكيانات ومضاغة التضامانات الدولية بين الأمم وإقامة التجمعات الإقليمية لتحقيق عالم متعدد الأقطاب بدون سيد (رؤية بريماكوف: محور روسيا والصين والهند).

رؤية خاتمي محور روسيا إيران الصين -تضامن الجنوب والجنوب- كتلة عدم الانحياز -الأفروآسيوية مع أمريكا اللاتينية ونحن -ماذا نقدم للرد على تحدى العولمة؟.

ظهرت إشكالية هويتنا الحضارية والتقدم ، وظهرت إشكالية التغريب والتحديث والحداثة. أ-التغريب في مقابل التحديث: رغم أن كلا منها يعزز الآخر مثل الحال في تركيا وتونس ، إلا

أنه في بعض الأحيان يتناسق التحديث مع انعاش الهوية القومية : إيران خاتمی - تجربة محمد على .

ب-الإصلاحية : الأخذ بالمعرفة الغربية من أجل الاستخدام العملي +الروح العربية الإسلامية (الأفغانى -الكواكبي-محمد على).

ج-الحداثة الشاملة:

وأهم من ذلك كله:

وجوب تقديم مشروع حضارى متكامل يحتفظ بمقومات حضارتنا ويتميز بعقلانية تتقبل الأفكار والمؤسسات الحديثة سواء كانت علمية أو تكنولوجية أو دستورية +الديمقراطية).

ولنرجع إلى سؤالنا الأول: هويتنا الحضارية مقابل العولمة: الحل هو السعى نحو حضارة عالمية متعددة الأقطاب بوعليتنا نحن تقديم مشروع حضارى متكامل.

أهم مراجع البحث:

د. حسين الشريف «الولايات المتحدة من الاستقلال والعزلة إلى سيادة العالم» جزء ٥ ص ٢٦٥

-٢٩٠. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠١.

Braudel f." On history p 210-214

chicago university press 1980.

havel v. "Civillization 's thin Veneer Harvard magazine
vol. 97 p52,1995

Huntington's "the elash of civilizations and the re-
making of world order".

simon , Sehuter , rockefeller center, New York 1996.

Spengler "O" Decline ot the west" p170

knopf , New York 1928.

Toynbee "A. "Astudy of history" p66-70.



العولمة الثقافية والخصوصية القومية

د. كوم كوم نارايين

العولمة والهند التقليدية

قالت الدكتور أنى بيسانن ، وعندما ظهرت أمن الأرض ، واحدة بعد الأخرى ، منح الإله كلمة خاصة لكل منها ، الكلمة التي كان عليها أن تعبر للعالم عن المهمة الخاصة لكل منها ، وكانت الكلمة لمصر الأيام القديمة هي الدين . وكانت الكلمة لإيران هي النقاء وكانت الكلمة لبلاد الكلدانيين هي العلم . وكانت الكلمة لليونان هي الجمال . وكانت الكلمة لروما هي القانون . ومنح الهند وهي الأكبر سنًا في من ولد من أطفاله ، الكلمة ، التي أجملت الكل في واحد ، وكانت الكلمة (دهارما) وهي تعني في إيجاز : شفرة الواجب ، نحو الإله والناس والمجتمع والحيوانات والطيور ، والتي يمكن أن تعني أيضا بحب كل الكائنات . إن الهند ، قد بشرت برسالة الحب هذه منذ قرابة خمسين قرناً.

إن للهند أسلافاً مؤثرين للغاية ، يعوبون إلى خمسة آلاف سنة . لقد كانت هناك استمرارية متصلة لنماذجها التي يعتد بها في كل زمن ، هؤلاء الذين أقنعوا الجماهير بتقديم الأمثلة من حياتهم وتعاليمهم وقد دامت هذه الاستمرارية ثابتة ، رغم المعارضات القوية والثورات السياسية ، بالاضطرابات الاجتماعية والغزوات الأجنبية . لقد أظهرت غريزة أصيلة للحياة وحيوية قوية ، وسلطة باقية ، خاصة بها . لقد استوعبت الكثير مما جاء في طريقها وازداد ثراؤها .

والسؤال الذي يثور الآن ، ما هي القوة التي جعلتنا نعتمد على الرعاية الأجنبية والجزية والخراج ، ولدينا مثل تلك الخلفية من الثراء الروحي؟ إن الإجابة في بساطة هي ، الرغبة البشرية في المزيد من الحياة المادية . إن الرغبة الشديدة في الرفاهية المادية قد تجاوزت ديناميكية «الدهارما» ، أو الواجب في الفلسفة الهندية- إن الرغبة الطامعة في التقوق المادى قد ظهرت منذ المولونالية حتى التوجه غرباً وهي تظهر الآن في العولمة.

العولة ونتاجها الاقتصادية- الاجتماعية

العولة بالنسبة لأناس مختلفين ، تعنى أشياء مختلفة . إنها يمكن أن تحدّد ببساطة ، باعتبارها توسع النشاطات الاقتصادية عبر الحدود السياسية للدول القومية. إنها تشير إلى عملية تكامل اقتصادى متزايد ، واعتماد اقتصادى متنام بين البلدان فى الاقتصاد العالمى . إنها تعنى ضمناً ، حركة عبور حدود ، لخدمات السلع ، لرأس المال ، للتقنية ، للمعلومات وللناس ، إن هذه العملية يدفعها إغراء الربح وتهديد المنافسة فى السوق ، وقد كان رد فعل السياق الهندى قبل العولة مختلفاً . لقد أدخلت حكومة الهند ، منذ يونيو ١٩٩١ ، برنامجاً جريئاً للإصلاحات الاقتصادية أبرز وأكد التوجه إلى الليبرالية ، والخصخصة ، والعولة . إن النظرة المتفائلة لهذه الخطوة هى الإجراء الإصلاحى الأكثر إستحداثاً للسياسة الاقتصادية الجديدة (نيب) .

إن الشركات متعددة الجنسية قد قدمت ، بتقنياتها المتقدمة وأساليبها ، الكثير مما يحسن أحوال العديد من البلدان التى كانت تتلكأ متأخرة فى مساعيها الأيكولوجية . إن التقدم المدهش لتلك البلدان على كل الجبهات ، فى فسحة زمنية قصيرة ، قد أثار دهشة العالم . لقد فتحت الهند أبوابها للشركات متعددة الجنسية كى تستخدم مواردها بصورة كلية ، ولتقديم منافسة صحية داخل وخارج البلاد . حتى يدفع ذلك بالهند إلى مقدمة البلدان النامية حقاً . إن علامات التطور مرئية على كل جبهة . كانت هناك دفقة من الاستثمارات الأجنبية والصادرات ، وتدفق لرأس المال والتقنية ، وفى مستوى حياة الشعب قبل كل شئ . وتوضح المؤشرات الاقتصادية والاجتماعية قima أعلى . هناك تحسن هائل فى كمية ونوعية المنتجات المحلية ، والتى ترجع جزئياً إلى التقنية المتفوقة ، وجزئياً إلى المنافسة الشديدة من الخارج . إن منتجات «بور» قادرة على أن تكون ندا فى الأسواق العالمية .

إن الوجه الآخر للعولة ليس ودياً بالقدر الذى يراه به المتفائلون . إن العولة بالنسبة إليهم لا تعنى التجارة الحرة الكلاسيكية ، لكن مزاحمة احتكارات المنتجين فى السوق الكونى ، ومنافسة ضعيفة فى عالم يتسم بعدم التكافؤ أو المساواة . إن لدى الدول القوية الآن وضعية تسويقية لمزيد من التجارة والتأجير ، باعتبار أن لديها ميزة التقنية ، التى توفر المزيد ، إن جعلت نادرة . أن تكامل التجارة العالمية ، سوف يعنى تجارة بين زعماء الأسعار ، والذى يتكونون من منافسين قدامى ، وعدد قليل من المنافسين الجدد ، والمستعمرات القديمة ، والتى انخفض نصيبها فى التجارة العالمية بالفعل إلى ما لا يؤبه به .

إن سياسة «التحرير» ، وهى تتبع الخضوع للأجانب ، قد عرت دينامية الاستغلال الكولونيالى الجديد ، وزادت من خطورة العملية غير التنموية . إنها تمنح الآن حرية كاملة للإمبريالية لتقرر مقدار ما تستنزفه من موارد من الهند ، عن طريق القرض الأجنبى ، وأرباح الاستثمار الأجنبى

إنها تنمى الحالة التى لا تتجسد فقط فى النشاطات غير القانونية ، والمتزايدة بصورة مستمرة باعتبارها استراتيجية للبقاء.إنها توسع الضغط والتوتر القائم على هويات سابقة على الرأسمالية ، مثل اللغة والطائفة والعقيدة ، والفروق الإثنية والاجتماعية .وقد سقطت الطبقة الوسطى الهندية فى مصيدة مثل تلك الأوهام الملعنة ، ففشلت فى تحديد وتعريف التناقضات الرئيسية التى يجب بذل الجهد لحلها.

إن ما يثير الضيق أكثر ، هو أن القاعدة الجديدة للعب فى التجارة العالمية ، هى تعزيز البنیان الثنائى فى البلدان النامية ، وبذا فإن التأثير المنتشر للتجارة مقصور على قطاع نخبوى عصى ، بينما الأثار المختلفة تعم المناطق الواسعة الريفية غير المنظمة حوله . إن عملية الإصلاحات الاقتصادية فى الهند ، ومجموعة بلدان جنوب شرق آسيا منخفضة الدخل ، يمكن أن تزيد التكاليف الاجتماعية ، وتؤدى إلى المزيد من عدم المساواة.

إن الشركات متعددة الجنسيات ، يدعمها الاستثمار الأجنبى ، قد اخترقت القطاعات النامية للاقتصاد ، لقد تعاونت مع بيوتات الأعمال الكبيرة ، حاملة مظهر اتجاهات احتكارية ورأسمالية ، وقد لوحظ ، نتيجة ذلك ، أن مجموعة الدخل العليا والمتوسطة تحصل على منافع أكثر من المجموعات منخفضة الدخل . إن المؤشرات الاقتصادية ، مثل الناتج المحلى الإجمالى ، ومعدل الدخل الفردى .. إلخ توضح اتجاهات تقدمية ، غير أن الحقائق تظل تقول بأن تلك المؤشرات الاقتصادية تقوم على المتوسط دون أن تظهر الحقيقة.

إن منافع التكامل مع الاقتصاد العالمى ، عبر العولة ، تعود فقط على تلك البلدان التى وضعت أسساً للتصنيع والتنمية ، البلدان التى لم تضع الشروط المسبقة التى تنهى الأسعار المعولة نون عولة الدخول، إن شريحة ضيقة من السكان يمكن أن تتكامل مع الاقتصاد العالمى أثناء حدوث العملية ، على أساس نمط الاستهلاك ، أو أساليب الحياة ، غير أن جزءاً أكبر من السكان سوف يحل به المزيد من التهميش.

إن الاندفاع الحديثة نحو التحرير قد تغيرت جزئياً ، بسبب أن الحكومات لم تعد قادرة على تمويل الإنفاق المطلوب ، والمبادرة التى كانت متوقعة من القطاع الخاص . إن أحد التغييرات الاجتماعية المهمة ، التى كانت مؤثرة بصورة دالة فى الضغط من أجل تحويلة فى الاستراتيجية الاقتصادية للحكومة ، هى العولة الاجتماعية المتنامية للنخبة الهندية . إن تلك المسماة بـ «ظاهرة الهنود غير المقيمين» ، إنما هى نتيجة لعملية يائسة لما بعد الحرب . استقر بواسطتها فعلياً عدد من الناس ، من النخبة الهندية والطبقة الوسطى ، عدد له دلالة من الناحية الكيفية ، استقر هذا العدد فى الخارج . إن مفاهيم قد طرح مطالب استهلاكية من النظائر المحلية ، كما غذى البقع من أجل التحرير وأشكال أخرى من الانفتاح الاقتصادى . يضاف إلى ذلك أن ثورات الوسائط فى الماضى القريب ، مثل ظهور الأعمار الصناعية والتليفاز ، إلخ ، كمؤثر ثقافى ، قد أضافت إلى

المطالب التحريرية.

ومن ثم فإن الإجراءات الاقتصادية كانت مسئولة مسؤولة كبيرة عن تغيير الوسط الاجتماعى الثقافى الهندى.

دينامية الثقافة الهندية

إن دراسة التغيرات الاجتماعية-الثقافية، فى ضوء طبيعة نظريتها الفاضلة، مهمة صعبة بوى أكثر صعوبة فى حالة مجتمع مثل الهند ، لا يوجد به فقط عمق تاريخى لا قرار له ، وتعددية فى التقاليد ، لكن تكتنفه أيضا حركة من الطموحات الوطنية تكمن تحتها مفاهيم للتغيير والتحديث مثقلة بمعان أيديولوجية.

التقاليد تنتج عن نقل وتسليم الولاات ، وسبل التفكير والمعتقدات من جيل إلى آخر . إننا عندما نفكر فيها نجد ، وهذا أمر غريب للغاية ، أن غالبية مفاهيمنا عن الأخلاق والأخلاقيات والقيم والرفاهية والمبادئ المرشدة قد حدها الماضى . إن الهنود يؤمنون بقوة أن حياتنا منذ المولد حتى الوفاة ، محددة إلى درجة كبيرة للغاية بمصاغة وموجهة بواسطة قوى التقاليد.

إننا ، وقد تعاهدنا على حماية وتعزيز تقاليدنا ، تبيننا قيما جديدة فى المساواة البشرية والحرية . إن التحدى الذى نواجهه ، هو كيفية الحفاظ على ما هو متفرد ، إقليمى وخاص . وحتى عندما يحتفى المرء بهوية وقيم ، لإظهار نظرة كونية ، فإنه يصون، مع ذلك، شخصية ثقافية واضحة . إن الثقافة الهندية تتضمن الأنماط المتباينة ، تعددية الحساسيات وأشكال المهارات لكل أجزاء البلاد . إنها تحاول تركيب القديم مع الجديد ، تكريم كل من التقليدى والمواهب الفردية ، موازنة وجهات نظر الحضرى مع الريفى والأغلبية مع الأقلية.

إن التحديث ، فى مراحل الأساسىة فى الهند ، لم يؤد إلى أى إنهيار جدى ، وذلك بسبب خصوصيات المجتمع البنوية الخاصة. إن النظام الثقافى هنا يواصل استقلاله عن النظام السياسى . ورغم الحكم الكولونيالى الممتد ،والذى تبعته حركات الاستقلال ، فإن الخصوصيات الأساسىة للمجتمع الطبقي قد ظلت بلا تغيير . إن الأبنية الدقيقة مثل الطائفة والعائلة ومجتمع القرية قد استبقت صفتها التقليدية . ومن هنا يثور السؤال ، هل سيكون فى مقبور المجتمع الهندى تجنب الانهيارات البنوية أثناء عملية التحديث ؟.

يبين، أنه رغم التوترات والتناقضات المتواصلة ، فإن فرص الانهيارات الدستورية فى أدنى درجاتها . إن سياسة الحفاظ والإبقاء على المخلفين فى الدستور الهندى ، قد نجحت فى رفع مستوى الطبقة المتخلفة ، غير أنها فعلت القليل لإزاحة المشاعر الفردية الطائفية بين الناس . إن طبقة المقدمة ، أو الطبقة العليا، تعتبر نفسها متفوقة فى الطبقات الاجتماعية ، ومن ثم تتسامح مع المتخلفين كشرائح فى المجتمع لا يمكن تجنبها والطوائف المتخلفة من جانبها لا تمتنع من الطوائف الأعلى وتحاول تدمير سمعتها إن أتاحت لها الفرصة . إن النظام الطائفى فى الهند

يمثل شكلاً دستوريا لعدم المساواة شكلاً يقره التقليد ،، ويقاىل الآن معارك ضد التمييز وعدم المساواة بواسطة تحوله الذاتى.

لقد أظهرت الكثير من قيم التقاليد الطبقية ، أو المستقلة ، درجة مثيرة للدهشة من المرونة فى تكيف ذاتها مع نظام التحديث الثقافى . فبعض تلك التقاليد يزدهر حتى مع تزايد سرعة عمليات التحديث دون خلق تناقضات كبرى . شعائر حفل الزواج فعلى سبيل المثال قد احتفظت بصفتها التقليدية مع درجة معينة من التحديث وفى مجال الموارد الطبيعية سفلقت «الثورة الخضراء» الحديثة فى الريف مثلاً ، جواً جديداً من التفاؤل فيما يتعلق بالتقدم المستقبلى . إن هذا ، مع يقظة الناس المتزايدة لكبح معدل المواليد ، يمكن أن يشير إلى أمل جديد للتحديث دون إنهيار للبيئة الاجتماعية . فمن الواضح إن الهند ، دون إرتباط بمرحلة بذاتها ، فى عملية تطورها ، سوف تتجعب فى تحطيم البنيان الاجتماعى من خلال سن وتشريع القوانين بالتقاليد والتنمية فى الهند مثل الزيت والماء . إن الزيت ينساب مع الماء ، لكنه يظل على سطحه ، دون أن يختلط به ، وبالمثل ، أياً كان الزمن ، فإن البنيان الاجتماعى الهندى سوف يواصل مع التنمية ، لكنه لن يمتزج البتة بها . يكاد يكون هنالك اعتراف بأن العولة ، كميراث لنظرية كلاسيكية قديمة عن حرية التجارة والمنافسة ، تكثف عدم المساواة . فالتفاوتات الاقتصادية قد تمت مناقشتها بالفعل . وقد أوجدت العولة ، فى القطاع الاجتماعى أيضاً ، فروقا واضحة . التعليم مثلاً ، حاجة عالمية ، غير أن العولة تحبذ النظام التعليمى القائم على المؤسسات ، الذى يقتضى تكلفة وأسلوبا عالىين . إن النخبة قادرة على الحصول على تصريح فى مثل تلك الكليات والمعاهد . إنهم يحصلون على فرص أفضل للعمل ، وأجور أعلى بكثير ، ويتمتعون بمستوى للحياة أفضل بكثير ، فى حين أن الذين دون المستوى الاجتماعى بالمتساوين معهم فى الجدارة ، لا مكان لهم . إن هذا يوسع بصورة متزايدة الفجوة بين النخبة والناس العاديين . إن الأجر العالى ، فى الهند ، كما هو محدد بواسطة الالتزامات المتعولة ، يشكل واحداً من الأسباب الرئيسية للقلق بين الموظفين فى الإدارات الحكومية والقطاع الخاص ، هنالك المزيد من التظاهرات مثل الإضرابات ، والمواكب والغياب العمدى عن العمل... إلخ . وتثير هذه التظاهرات فقط الإضرابات فى تجانس البلد .

لقد تغير النظام العام للتعليم . وغدت موضوعات مثل الأدب والرياضيات والفلك والفلسفة .. إلخ ، موضوعات مهجورة ، وأصبحت هناك موضوعات عملية أكثر تخصصا بكثير . لقد غدا نظام التعليم كله ، بصورة عامة ، وسيلة موجهة أكثر منه مسألة أخلاقية . إن تدريس التعليم الأخلاقى قد محى من الروتين والقيم الأخلاقية تردى وتثير إمتعاض الكثيرين . ويبدو أنه لم يترك أى أخلاقيات فى المجتمع . ومن الطبيعى أن يشكل الصراع بين الشكل التقليدى والشكل الجديد للتعليم واحداً من الموضوعات الأساسية فى المجتمع .

الأحوال المعيشية ، فى مجتمع عال متحضر ، أكثر تعقيداً . فلا يزال المنزل يقوم بدور معهد تعليمي ولكن بنفوذ متناقص . والروابط الأسرية تتفكك ، الأطفال أقل إنضباطاً ، وإحترام الأعضاء المسنين يتضاءل يوماً بعد يوم . النخبة ينحرفون بعيداً عن النظام العائلي المشترك . لقد كانت الهند ، يوماً ، فخورة بثقافة العائلة المشتركة حيث يشارك فى الدخل كل عضو فى العائلة الكبيرة . ورغم أن معدل الدخل الفردى أقل ، غير أن هنالك قدراً هائلاً من رباط القرابة فى المجتمع الحديث ، لا رباط بين الابن الذى يكسب والاب المعتزل . الأطفال لا يعرفون أجدادهم ، والعلاقات المباشرة . النخبة تذهب إلى المواقع الجبلية ، والتجول فى البحر ، من أجل الاستجمام ليس لديهم وقت للجمع العائلي الذى هو نموذج التسلية فى العائلات الأقل ثراء . شكراً لله أن قليلين للغاية فى الهند يجيئون تحت تصنيف النخبة هذا ، ومن ثم فإن نظام العائلة المشتركة لم يتعرض للتهديد إلى هذا الحد الذى اختفى فيه كلية فى البلدان المتقدمة .

الاتجاه إلى الاستجمام يتعرض فى الهند إلى تغيير واضح . فالقرويون والمجموعات منخفضة الدخل ، فى المناطق الحضرية ، يتمسكون بالأسلوب التقليدى فى الترفيه والتسلية مثل التجمعات المجتمعية ، وحفلات الزواج والمهرجانات . فالنخبة يحتفلون بالمهرجانات أقل بكثير . وتجيئ التسلية فى شكل حياة النادى ، مما يماثل النمط الغربى والطبقة الوسطى ممزجة بين المتطرفين . إن هذه الطبقة لم تتجه إلى الغرب ، كما أنها ليست تقليدية بصورة مثالية . ونتيجة ذلك ، حدث تغير يمكن ملاحظته فى تضالو الثقافة الهندية الكلاسيكية فى الموسيقى والفن . كانت الموسيقى والفن الكلاسيكى الهندى يزدهران من خلال حفاظ الطبقة الوسطى عليهما . وحيث إن الطبقة الوسطى ، غير متيقنة من اختيارها ، بلا أهداف ، فإن الموسيقى الثرية والفن فى الثقافة الهندية سوف يصبحان قطعة من أرشيف القرن الـ ٢١ .

يفترض ، فى المجتمع التقليدى ، أن يكون الزواج وحدة مقدسة فالهند تؤمن إنه رباط لسبعة مواليد والعزوبية نقطة سوداء فى سمعة المرء . ورغم هذا الإيمان القوى ، فإن حالات الطلاق شائعة بصورة أكبر فى المجتمع العالى . الضيق المتواصل يشكل إنهاكاً خطيراً يؤثر على الروابط الأسرية . إن الزيجات تتحطم فى وقت قصير للغاية بسبب تكلفة الأطفال . إن أكثر من يعانى ، من مثل ذلك التقنيات ، هو الأطفال ، الذين يصبحون عاجزين عقلياً وبدنياً وبلا مستقبل . إن الأجداد ، على الأقل ، يمتنون فى الهند ، عن طيب خاطر ، بالأطفال المفكرين . يبدو أن الطلاق غالباً ما يجيئ بعد تحرير المرأة وتوسيع التعليم . ربما أن الفضيلتين قد جعلتا المرأة أقل استسلاماً لهيمنة الذكر ، وأقل رغبة فى معاناة أعمال الظلم الصغيرة من الصعب مناقشة إن كان يجب تشجيع الطلاق لإراحة المرأة من حياة ظالمة ، أو تركها تعاني للإبقاء على الروابط الأسرية . لا شك أن الطلاق إنما هو ناتج ثانوى فى التكيف الجديد الذى يجرى بين الجنسين .

إن الهند الحالية ليست هي الهند التي تخيلها المهاتما غاندى . لقد دافع عن حياة تقوم على أدنى الحاجات الأساسية . والصحة الجيدة والعمل ، حياة تعنى البساطة . كانت رؤيته للهند على أنها المكان الذى يعيش فيه الجميع حياة قائمة بأبني الرغبات . سوف تكون هناك مساواة تامة فيما يتعلق بالموارد والوسائل لكل قرية سوف تكفى ذاتيا وتحتمل ذاتها . هل دعونا الشركات متعددة الجنسيات لتتعلم درساً فى المساواة والاكتفاء الذاتى . لقد قال غاندى فى هذا السياق «حتى تجعل الهند مثل أمريكا وانجلترا ، فإنه يلزم العثور على عنصر ما وأماكن ما على الأرض لاستغلالها»

خاتمة

الثقافة واحدة من أكثر القوى التجديدية الرابطة تأثيرا وحتى المؤسسات مثل البنك الدولى والتي اتبعت حتى القريب المعايير الاقتصادية العقيمة فقط ، فقد أدركت أهمية الثقافة والمجتمع كما أنه من المهم التعرف على طموحات المجتمع ، وطرخ تلك الطموحات فى سياسات متكاملة . إن مهمة الحفاظ على ثقافتنا مهمة صعبة ومرهقة ، لأن الثقافة كيان عضوى يظل حياً فقط عبر المجتمعات والشعوب . إن الثقافة تحتاج إلى تربية خاصة لتثبيتها ، على خلاف التقنية ، ذات الحياة المستقلة (إذ يمكنك نقل تقنية بناء سد فى كل مكان من أسوان إلى بهاجرا ، من النارمادا إلى النيل) . إن الممارسات والشعائر ، وقد جربت من سياقها ، سوف تنوى إلى الإهمال والانفصال . يجب أن نعطي الصغار بعض الأفكار عن أمجاد رؤانا الصحية .

إن الثقافة قد غدت ، فى ظل سياسات التفتت والتجزئة ، أداة قوية للتمييز ورفض الآخرين . إن أجندة الثقافة الواحدة هذه يمكنها فقط أن تعنى هلاكاً للأمة . لقد بين التاريخ تكراراً أن الحضارات الكبرى إزدهرت حيث كان هناك تبادل ثرى لثقافات متنوعة ، وانفتاح ورغبة لاحتضان وتقدير خلاقات الواحدة مع الأخرى ومن ثم فإنه يجب علينا ، من أجل تعزيز العولة الاقتصادية ، أن نفكر فى العولة الثقافية أولاً .

هناك شعور ، بأنه بدلا من الشروع فى مشروعات تنمية كبرى تثير الاضطراب وتترك المجتمعات ، فإن استراتيجيات التنمية ، بما فى ذلك رؤى تجديدية للميراث الثقافى ، تقدم منافع أكبر للمجتمع وتشجع احترام الذات ، وبالمثل تسامحا قبل الآخرين .

من أجل تعزيز السلم والتجانس بين الأمم فى القرن الـ ٢١ ، فإنه لا مفر من تعريف البشرية باعتبارها أكبر رباط للعولة .



معطيات الإسلام في الفكر السيخي

د. أحمد القاضي

ربما يكون من المناسب قبل الحديث عن معطيات الإسلام في الفكر السيخي أن نتعرف أولاً على طائفة السيخ.. من هم؟ وأين يتركزون؟ وما هي سماتهم الرئيسية؟.

كلمة «سيخ» مأخوذة عن الكلمة السنسكريتية «شينشيا» وتعني «المريد» أو «التلميذ». ويبلغ عدد هذه الطائفة التي يقيم معظمها في الهند، ما يقرب من ٢٥ مليون نسمة، يمثلون ٢٪ من تعدد سكان الهند الذي يتجاوز المليار.

ويتركز السيخ في الشمال الهندي، وخاصة في ولاية البنجاب، وهاريانا، وتنتشر البقية في جميع مقاطعات الهند. ويتميز السيخ بما لهم من تأثير كبير داخل المجتمع الهندي، لا يتناسب مع تعدادهم، ليس في أماكن تركزهم فقط، وإنما في جميع مناطق الهند وفي جميع مجالات الحياة، وخاصة الجيش كما أنهم يتمتعون بوضع اقتصادي متميز، نظراً لتركزهم في أكثر مناطق الهند خصوبة وهي ولاية البنجاب، التي يطلقون عليها «بلاد الأنهار الخمسة».

إضافة إلى ذلك، فإن العقيدة السيخية نفسها لا تدعو إلى التشف والزهة مثل بقية العقائد الهندية الأخرى: الهندوسية، واليانية، والبوذية، كما أن تحررها من القيود الاجتماعية جعل السيخ أكثر استعداداً للهجرة في كل بقاع العالم، وخاصة أوروبا. فالسيخ لهم في بريطانيا وحدها ما يقرب من خمسين معبداً.

أما السمات الرئيسية لطائفة السيخ فهي التزامهم بما يطلقون عليه «الكافات الخمسة» وهي: كيش «عدم قص الشعر»، وكانجها «مشط تصفيف الشعر»، وكربان «الخنجر»، بوكرا السوار أو حلقة من الصلب توضع في معصم اليد، وكنش «السروال» الذي لا يتجاوز طوله الركبة، والذي أضافوا إليه فيما بعد العمامة، والحقوا كلمة «سيخ» للذكور وتعني «الأسد» وكلمة «كور» للإناث، وتعني «الأميرة».

أما الكتاب المقدس لطائفة السيخ فهو الـ «جورو جرانته» وكلمة «جورو» تعني «المُرشد» أو «الأستاذ» ،ويتضمن كتاب السيخ ماثُورات أئمة السيخ السبعة ، إلى جانب الأبيات والأقوال الماثورة للمتصوفة من المسلمين وغير المسلمين.

ولهذا الكتاب نور بارز في ترويج العديد من الألفاظ والمرادفات العربية في التراث الديني السيخي ، وإن كانت هذه الألفاظ قد حدث فيها تغييرات صرفية ودلالية كبيرة ، شأنها في ذلك شأن أي دُخيل من لغة لأخرى.

أما مؤسس هذه العقيدة فهو جورو نانك ، وقد ولد في النصف الثاني من القرن الخامس عشر الميلادي بمنطقة البنجاب ، في جو كان فيه نفوذ الثقافة الإسلامية عميقا وواسعا بفضل الحكم الإسلامي الذي دام ستة قرون آنذاك ولم يترك جانبا من جوانب الحياة الهندية إلا وتجلت مظاهرها فيها.

ومن أبرز أوجه هذا التجاوب ظهور عقيدة وليدة على تراب الهند، أساسا وجوها ، تقوم على البحث عن الحقيقة في الوحدة الروحانية والمساواة العرقية بين البشر . فكانت المهمة التي نهض بها مؤسس السيخية جورانانك هي التقريب بين عقائد الهند المختلفة كالهندوسية والبوذية واليانية والدين الإسلامي . كما اتخذ من رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم «قدوة وأسوة له».

ولأجل هذا شد جورو نانك الرحال إلى البلاد العربية ، بحثا عن الحقيقة فظل في مكة وبغداد عشر سنوات ، التقى خلالها برجال الدين ، وبحث معهم الرسائل التي كانت غامضة لديه . ولم يكف نانك بالمعرفة فقط ، ولكنه مارس أيضا مناسك الإسلام.

ويقول علماء السيخ إن جورو نانك كان يجيد اللغة العربية ، وله العديد من المقطوعات العربية المنظومة ، وفي بغداد ، لا يزال يوجد هناك المنزل الذي أقام فيه نانك أثناء رحلته إلى العراق ، ويحفظ فيه حتى الآن ببعض كتابات باللغة العربية.

ويعرف هذا المكان باسم «منزل الشيخ نانك» والأمر المثير أن هذا المكان شيده المسلمون احتراما وتكريما منهم لهذا الصوفي يوما زالوا يشرفون على ترميمه وإصلاحه حتى الآن.

ويؤكد المؤرخون الهنود أمثال تارا چند بأن نانك كان مدينا للإسلام بالفضل أكثر من العقائد الهندية الأخرى ، ولعل أهم دليل على ذلك أن معظم مريدیه وحوارييه كانوا من المسلمين ، بل إن اشتباكا قد حدث بعد موته حول مواراة جسده ، إلى أن إنتهى الأمر بأن شيد له المسلمون قبرا ، وأقام له الهندوس ضريحا.

أما طقوس عقيدة السيخ ، فهي تشبه إلى حد ما ما يفعله أهل الطرق الصوفية تجاه شيخ الطريقة ، فللمرشد مكانة تصل إلى حد الإجلال والتقدیس ، ويشبه معبده المقام ، ويعرف باسم «جورو نوارا» ويعكف فيه المرشد على تلقين أتباعه الدروس الأخلاقية.

وكل معبد من معابد الشيخ ملحق به «تكية» توفر الطعام للجميع من غنى وفقير ، دون أى تمييز على أساس العقيدة أو الجنس كما يؤمن أتباع هذه العقيدة بالنذور ، شأنهم فى ذلك شأن المتصوفة ، لأنهم يرون أنها وسيلة لايصال المثوبة ، ولعل هذين الامرين يوضحان نقطتين مهمتين ، الأولى هى أن السيخية رفضت النظام الطبقي وانتعنت الطائفي الذى كان يسود المجتمع الهندى . ففكرة اجتماع الجميع على مائدة واحدة ما هى إلا ثورة لشرح فكرة المساواة البشرية وتطبيقها عمليا ، وهو ما أصبح فيما بعد وسيلة مهمة للاندماج الاجتماعى بين البشر ، أميرهم وفقيرهم ، النقطة الثانية هى أن السيخية كانت تعمل على زرع مشاعر المحبة والتعاطف والإحسان بين البشر .

ومن هنا تتضح النقاط الرئيسية التى تبرز معطيات الإسلام فى العقيدة السيخية ، ويأتى فى مقدمتها عقيدة التوحيد ، وبيان الذات الإلهية بأنه الواحد ، الحق ، القوس ، الباقي ، الذى لم يلد ولم يولد ، والوصول إلى هذه الذات الإلهية ، لا يأتى بوفقا للشيخ ، إلا بالمداومة على ذكر الله . ولذلك انتشرت لديهم حلقات الذكر والمحافظة على الأوراد .

ومن الأوجه الأخرى لمعطيات الإسلام فى العقيدة السيخية ما تؤمن به هذه العقيدة من المساواة بين بنى البشر ، حيث لا يوجد بين معتقداتها ما يعرف بالنظام الطبقي ، على النقيض من العقائد الهندية الأخرى ، التى تؤمن بهذا النظام وتتخذة شريعة وقانونا منذ آلاف السنين .

وأخيرا ، فإن عقيدة السيخ تخلو من أى نمط من أنماط الطقوس الوثنية . وهكذا أصبح السيخ أمة متميزة عن الطبقات الهندية الأخرى ، وإن كان يوجد بينها وبين العقائد الأخرى أوجه تشابه مثل الإيمان بالتناسخ ، إلا أنها ظلت بفضل العنصر الإسلامى شريعة تسامح .

وقد شهد القرن الثامن عشر قيام السيخ بتأسيس نظام يعرف به «الخالصا» أو «الأخوة الأبرار» بهدف الدفاع عن هوية هذه الطائفة التى كانت على وشك الانقراض . وكان هذا التطور على يد آخر أئمة السيخ العشرة جورو جوريند سينج ، والأئمة التسعة السابقون له هم : جورو نانك ، وجورو أنجاده ، وجورو مرداس ، وجورو رام داس ، وجورو أرجن ديف ، وجورو هرجويند صاحب ، وجورو هري راي صاحب ، وجورو هركش ، وجوروتيج بهادر .

لقد ظلت منطقة البنجاب فى عهد مؤسس العقيدة السيخية جورو نانك تنطق بالوحدانية والمساواة والإحسان بين البشر .

وكم كان صادقا الشاعر الكبير محمد إقبال حين امتدح نانك فى قصيدة تحمل اسمه قال فيها :

لقد أيقظ الرجل الكامل الهند من السبات .



اليهودى العربى فى الرواية العبرية المعاصرة

د. محمد جلاء إدريس

المجتمع الإسرائيلى المعاصر مبنى بصورة أساسية على التفرقة بين طوائفه المختلفة ، هذه التفرقة التى لم تقتصر على اليهود من جانب والعرب أصحاب الأرض من جانب آخر ، وإنما نمت وترعرعت بين اليهود أنفسهم ، فأصبح الغربيون (الاشكناز) منهم يمثلون طائفة والشرقيون (السفارديم) طائفة أخرى والأفارقة (الفلاندا) طائفة ثالثة جل إن الطائفة الواحدة تشهد تفرقة وتميزاً حسب منشأ وأصل كل مجموعة عرقية فيها حتى ببتنا نسمع عن تكتلات سياسية خاصة بالأعراق والأصول ، كالأحزاب الخاصة باليهود الروس أو المغاربة وهكذا ..

ومن الطبيعى أن الألب مرآة المجتمع ، أن تعكس الرواية العبرية المعاصرة فى الأدب الإسرائيلى بعض جوانب هذه الظاهرة البغيضة ، ظاهرة التفرقة العنصرية بين البشر . ولتأخذ نمونجاً لهذه التفرقة ، العلاقات المجتمعية بين الغربيين والشرقيين (الاشكناز والسفارديم) ، ولتكون أكثر تحديداً بين الغربيين - كطبقة مهيمنة على مجريات الأمور فى الدولة الصهيونية - وبين اليهود نوى الأصول العراقية ، وذلك من خلال كتابات بعض أبناء هذه الطائفة التى تعد من أكبر الطوائف الشرقية فى إسرائيل .

ويستلزم الحديث هنا أن نقدم لمحة تاريخية خاطفة عن يهود العراق ، تلك الطائفة التى تعد من

أقدم الطوائف اليهودية في العالم ، ويؤرخ لوجودها بعهد الامبراطورية الآشورية الأخيرة التي استمرت ثلاثة قرون كاملة (٩١١ق.م - ٦١٢ق.م) وذلك في أعقاب عدة حملات آشورية قاموا بها على فلسطين وحرروها من اليهود ، ونقلوا من فيها إلى شمال البلاد فيما بين ٦٠-٦٥٢ق.م (أحمد سوسة، ملامح من التاريخ القديم ليهود العراق ، بغداد ١٩٨٧، ص ٢٠، Masliyah) (Zionism in Iraq, vol,25,p.216,t). وتحل الدولة الكلدانية محل الآشورية في بابل حيث استمرت من ٦١٢ ق.م إلى ٥٣٩ ق.م وكان من أهم أعمالها القضاء على مملكة يهوذا في فلسطين وسبى يهودها إلى بابل على يد نبوخذ نصر الثاني الذي حكم البلاد فيما بين ٦٠٥-٥٦٢ ق.م (يشير العهد القديم إلى هذه الأحداث في سفر الملوك الثاني ٢٤/٩-٧ وسفر إرميا ٣٨/٢-٤).

ومنذ ذلك الوقت والتواجد اليهودي في بابل (جنوب العراق) مستمر ومتصل ، الأمر الذي منح هذه الجالية مكانة مرموقة بين شتى الجاليات والطوائف اليهودية في العالم ، كما أصبحت في عصر التلمود مركزاً لليهودية والموجه الديني والروحاني ليهود العالم كله عن طريق مراكزها العلمية الشهيرة ، وعلمائها البارزين في مجال التوراة والتلمود.

وقد تقلبت أحوال الجالية وفقاً لأحوال الامبراطورية الفارسية حتى جاء الفتح الإسلامي العربي في القرن السابع الميلادي بحيث رأى اليهود فيه طوقاً للنجاة من الاضطهادات الفارسية لهم ، فاستقبلوا الفاتحين بالرضاء والسعادة ، وقد تحقق لهم ما توقعوا وعاشوا فترة من الازدهار والأمان في ظل الخلفاء الراشدين ثم الدولة الأموية ، وبلغت قمة الازدهار في العصر العباسي بوجه عام ، وفي عهد بعض الخلفاء العباسيين على وجه الخصوص.

كما انتعشت أحوال اليهود في إبان الحكم العثماني (١٦٢٨-١٩١٧) وتمتعوا بحرية تامة ، وشهدت مدن العراق علاقات وطيدة بين مسلميها ويهودها ، بالإضافة إلى تمتعهم بالاستقلال الذاتي في سائر الأمور الدينية والشخصية (Cohen, H, The Anti-Jewish Fa- rhud in Baghdad, Middle Eastern studies, vol.3-4)

لقد كان لليهود في العراق تنظيماتهم الطائفية الخاصة بهم ، كما برزوا في مجال التجارة والأعمال حتى أصبح رئيس صيارفة الوالي يهودياً ، وانتشروا في مدن العراق وقراها ، ومارسوا كافة الأنشطة الاقتصادية داخلياً وخارجياً ، وكانت لهم بنوكهم واحتكاراتهم.

أما على المستوى الاجتماعي والسياسي فقد اعتبر اليهود أنفسهم جزءاً متماً للشعب العراقي ، استناداً إلى قدم وجودها في البلاد الأمر الذي قلل من اختراق التأثيرات الغربية لهذه الطائفة. لقد كان ليهود العراق مؤسساتهم الخيرية الخاصة، وكان لهم مجلس ينتخب أعضاؤه بين أفراد الطائفة مرة كل أربع سنوات أصبح كل سنتين فيما بعد ، وكان لهم ممثلون في المجالس

النيابية العثمانية وبرز تواجدهم في كل مكان (Hourani, A., Minorities in the Arab World , London, 1967, p.102) وكانت لهم مدارسهم الخاصة ومطابعهم العبرية حيث انتشرت الكتب العبرية العراقية خارج حنود البلاد.

ويمكن القول إن أغلبية يهود العراق كانت معزولة عن الحركة الصهيونية حتى الحرب العالمية الأولى وواقتصرت العلاقة بينهما على قراءة الأبيات الصهيونية وحسب ، إلى أن جاء وعد بلفور فكان بمثابة الشرارة الأولى التي أعطت للصهيونية أبعاداً عملية في العراق ، إلا أن رؤساء الطائفة في بغداد لم يؤيدوا النشاط الصهيوني آنذاك ، لكن فترة العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين شهدت تأسيس العديد من الجمعيات ذات الطابع الصهيوني مما دفع السلطات العراقية إلى اتخاذ الإجراءات المضادة ، وتفاقمت الأوضاع حتى انتهت باضطرابات عام ١٩٤١ التي راح ضحيتها بعض اليهود ، الأمر الذي أدى إلى قيام تنظيمات مسلحة على الأراضي العراقية.

ولقد كان لقرار تقسيم فلسطين (١٩٤٧/١١/٢٩) ثم قيام إسرائيل (١٩٤٨/٥/١٥) الأثر السلبي على العلاقات بين يهود العراق وسائر السكان ، وانتهى الأمر إلى إصدار قانون يقضى بالسماح ، لكل يهود العراق بالهجرة- إن أرادوا بشرط التنازل عن الجنسية العراقية وعن كافة ممتلكاتهم ، وكان ذلك في التاسع من مارس ١٩٥٠ ، وتمت الهجرة اليهودية الجماعية عام ١٩٥٠ وفي عيد الفصح اليهودي في عملية أطلقوا عليها عملية «عزرا ونحميا» ولم يبق من اليهود في العراق سوى خمسة آلاف من بين مائة وعشرين ألفاً تقريباً.

يهود العراق في الرواية العبرية:

اختلفت في هذا المقام آسبين يهوديين عراقيين هاجرا مع المهاجرين ، كتبوا القصة بالعربية قبل وبعد الهجرة ، ثم تحولوا إلى العبرية فيما بعد . الأول سامي ميخائيل والثاني هو شمعون بلاص . وقد عكست كتاباتهما العبرية ثلاثة محاور أساسية هي : حياة الماضي في العراق ، ثم حياة اليهود في المرحلة الانتقالية في مراكز التجميع (المعابر) ثم حياة اليهود في المجتمع الإسرائيلي . وما يعنينا هنا هو إبراز ملامح التفرقة العنصرية بين اليهود الاشكناز من جانب ويهود العراق من جانب آخر ، ومن ثم ساقطت على معالجة المحورين الآخرين الخاصين بالمرحلة الانتقالية والمجتمع الإسرائيلي ، فهما خير معبر عن تلك التفرقة ، وذلك من خلال الكتابات القصصية والروائية العبرية لهذين الأبيين الإسرائيليين .

أولاً : اليهود العراقي في المرحلة الانتقالية:

يجسد لنا الكاتب الإسرائيلي سامي ميخائيل صورة قاتمة للظلال لتلك الخطوات الأولى التي كانت لمهاجري العراق على الأرض «الإسرائيلية» فيقول:

«خلال خمس دقائق قصيرة، نجح الوطن الجديد في أن يقلب حال أبي من بطل يتربع على قمة مجده إلى سقط متاع هرم ذليل، فبينما يهبط من علم سلم الطائرة مثلهفاً مثلنا إلى سحر إسرائيل التي حلمنا بها، ظهر من بين أفراد تلك المجموعة التي كانت في استقبالنا واحد يحمل بيديه آلة رش ضخمة. وقبل أن نفهم ماذا حدث، غطت سحابة بيضاء من مسحوق دي. دي. تي. أبا شاول الذي كان مواطناً محترماً ووجيهاً بين أفراد طائفة بغداد».

(رواية: متساوون ومتساوون أكثر، تل أبيب، ١٩٧٦، ص ١٨٠).

ومن صدمة هذا الاستقبال الاشكنازي العاصف ليهود العراق إلى صدمة الواقع المرير، والحياة القاسية يشتت أبعادها فيما يسمى بالمعبرة، أو ما أطلق عليها العراقيون: «المنزلة» أو «المقبرة» وهي مسميات تعكس بصدق ملامح الحياة بداخلها.

لقد صور الأديب الإسرائيلي شمعون بلاص سوعات الإنسانية جمعاء مجسدة في رواية سماها «المعبرة» أبرز فيها تلك الحياة غير الآدمية والفرقة العنصرية التي عانى منها مهاجرو العراق جميعاً (المعبرة، تل أبيب، ١٩٦٤، ص ٧٠، ١٢٦، وغيرها).

كما ضرب على نفس الوتر الأديب سامي ميخائيل في رواية أخرى ركز فيها على معاناة جيل الأبناء والعلاقات الأسرية التي شهدت تدهوراً وتفسخاً نتيجة الحياة الجديدة (أكواخ وأحلام، تل أبيب، ١٩٨٢، ص ١٦، ٤٦، ١١١، وغيرها).

وفي مقارنة خاطفة موجزة للحياة العراقية والحياة الإسرائيلية، نجد أحد سكان معبرة شمعون بلاص يقول: «لقد أفسدتم علينا حياتنا في العراق حيث عشنا في هدوء، سادة على أنفسنا، حتى جاءت مصيبة فلسطين وقتلتم فلنساfer، فلنقتل كل شيء. منذ أن جئنا إلى هذه المعابر والمصائب تتوالى علينا» (المعبرة ص ١٤٧-١٤٨).

لقد عكست كتابات الأدبيين جوانب التفرقة بين الاشكناز والسفاراد في عبارات موجزة لكنها موحية بصدق لما يعيشه ويعانيه هؤلاء المهاجرون.

«إننا نجعل أنفسنا مثاراً للسخرية. الإيدش (الاشكناز) يسخرون منا. العراقيون بدائيون، هكذا يقولون عنا. كل واحد منهم لا يساوى فردة حذاء قديمة في بلاننا جاء، إلى هنا وجعل نفسه سيداً علينا» (المعبرة ص ١٢٨). «أولئك اليديش الذين يحتقروننا» المعبرة ص ١٤٨.

إن عدم الاحترام لليهودي الشرقي من قبل الاشكناز هو أمر معتاد حتى ولو كان بين الجانبين عمل مشترك (أكواخ وأحلام ص ٢٦).

لقد زرع الشعور العنصري الاشكنازي تجاه الشرقيين كثيراً من المظاهر السلبية التي انعكست في الأدبيات العبرية الإسرائيلية، فالشرقيون «ويا» ينبغي الحذر منه والابتعاد عنه (أكواخ وأحلام ص ٥٤). إن صورة اليهودي العربي في عيون الفتيات الإشكنازيات تنحصر في

أنه «حافى القدمين ، يرتدى أسما لا بالية بخفيف العقل» (أكواخ وأحلام ص ٧٩).
إن الأدب العبرى الإسرائيلي ليعكس صورة مزرية تفند ادعاءات السياسة الصهيونية الزاعمين
بديمقراطية دولتهم تلك هي صورة التفرقة العنصرية التي تجلت في تقسيم سكان «إسرائيل» إلى
نوعين- وربما أكثر- من المواطنين ، الأول يتمتع بكل شيء والآخر محروم من كل شيء ، الأولون
هم الاشكناز ، والآخرين هم السفاراد.

لقد شكل اللون الأسود لبشرة اليهود الشرقيين معياراً للتفرقة ، وأدرك العراقيون ذلك ، يقول
أحدهم : «ليس من المحبب أن تكون أسمر اللون في إسرائيل» (أكواخ وأحلام ص ٣٢).

إن روايات سامى ميخائيل وبلاص وبخاصة : متساوون ومتساوون أكثر وأكواخ وأحلام
والمعبرة تمثلت شهادات تاريخية موثقة لتلك التفرقة العنصرية البغيضة التي عانى منها العراقيون
اليهود بعد هجرتهم إلى أرض الميعاد المزعومة.

ثانياً: اليهودى العراقية في المجتمع الإسرائيلي:

لم تفلح سنوات الحياة داخل المجتمع الإسرائيلي في تغيير كثير من الأوضاع المتردية ليهود
العراق ، فقد فشل «المشروع الصهيونى» في تحقيق الاندماج الطائفى ، بل لقد زادت حدة « الفجوة
الطائفية » وانتشرت أمراض ذلك المرض العضال ، ولم تفلح «حالة الحرب الدائمة» مع العرب
والتي يسعى الإسرائيليون للإبقاء عليها للتخفيف من حدة الصراع الطائفى ، لم تفلح في
استئصال ، أو حتى تهدئة هذا الصراع على الإطلاق.

لقد كانت سياسة الإشكناز منذ الوهلة الأولى تعتمد على «عدم الاندماج» مع السفاراد ، ماديا
ومعنويا ، وهذا ما عكسته الرواية العبرية المعاصرة.

يقوله دافيد اليهودى العراقية عن «تسبورة» الأم الاشكنازية:

«منذ أن جئنا إلى المعبرة وقد غرست تسبورة في قلب ابنتها شعوراً بالتفوق الطائفى»
(متساوون ومتساوون أكثر ، ص ٢١٦).

ويضيف في موضع آخر:

«لقد عشنا في بلد يحكمه عنصر متعال» (متساوون ، متساوون أكثر ص ٢٣٩).

ويقول للفتاة:

«لو كان جلد وجهى أبيض مثلك لاستطعت أن أطرق بابكم ، ولدعنتى أمك إلى الداخل ، وأعدت
لي كوباً من الشاي» (متساوون ، ص ٩٢).

وتظل مشكلة «التفرقة الطائفية» قائمة في المجتمع الإسرائيلي بعد عشرات الأعوام من
«التعايش الظاهرى» بين يهود الشرق والغرب بحيث تجد لها انعكاساً في الأدب العبرى المعاصر
في أواخر الثمانينيات من القرن العشرين وهو ما عرضته رواية «الوارث» لشمعون بلاص ، حيث

يقول «داني» أحد أبطالها:

«أن يكون اليهودي إشكنازي فماذا في ذلك من شرف كبير؟ إن الشرف البالغ هو أن تسير في طريق الرواد الأوائل وقد كانوا من الإشكناز. يجب أن نصلح ما أفسده الإشكناز. لقد تورطوا في النظريات، وخلقوا لأنفسهم ذلك النوع من الجيتو الذي سيطروا وحكموا فيه، بينما دفعوا بالسفارد جانباً.. إن الإشكناز يكرهون اليهود الشرقيين أكثر. يريدون أن يسونوا. لن نسمح لهم، لقد مضى عهدهم» (ص ٧٢).

إن اليهودي الشرقي في نظر نظيره الإشكنازي غير قادر على الإبداع والابتكار، ومن ثم فهو خطر على المجتمع: «إن مشكلة الشرقيين أنهم يعرفون التقليد فقط. ليس لديهم إبداع خاص بهم، ومن ثم فإنهم يبدون محتقرين لكنهم خطرون، مثل الفرغرينا في الجسد» (المعبرة ص ١٣٨-١٣٩).

لقد لازم الشعور بالافتراق اليهودي الشرقي في إسرائيل، فالأرض ليست أرضه، والبلد ليس بلده، والناس من حوله ليسوا أهله ولارفاقه، ولقد ساهم الحاجز اللغوي بين المهاجر العراقي والمستوطن الإشكنازي بفلسطين في تعميق الأخذ والفاصل بين هذا المهاجر وتلك البلاد، وعمق الهوية الشاسعة، وساعد على تقوية «الانفصام» بين اليهودي الشرقي وإسرائيل.

كان هناك دائماً «نحن» حتى في المواقف التي ينبغي أن تزول فيها مثل هذه التفرقة «فالقاضي منهم» (المعبرة ص ١٠٩) «والمدير إشكنازي» (المعبرة ص ١٨٥) «ومدير عراقي أيا كان أفضل من مديرنا الإشكنازي» (المعبرة ص ١٩١) «وتأتى العبارة الفاصلة الحاسمة: «إنهم (الإشكناز) ليسوا مثلنا» (أكواخ وأحلام ص ٨٥).

وهكذا تثبت الرواية العبرية الحديثة عمق التفرقة القائمة بين اليهود الشرقيين والغربيين، كما تعكس كذلك عمق الهوية الفاصلة بين الطرفين على الرغم من مرور عشرات العقود على التعايش بينهما، وتبرهن أيضاً على فشل المشروع الصهيوني برمتة في إلغاء هذه التفرقة أو على الأقل تضيق مظاهرها وخلق منابعها.

وينبغي أن نشير هنا إلى أن هذه الظروف والملابسات التي أحاطت باليهود الشرقيين، قد خلقت نموذجاً من الشخصيات التي تحمل بين مكوناتها عناصر الاندواجية والتناقض.

وأخيراً، يبقى لنا سؤال: هل يمكن لصناع القرار والحركة الشعبية لدينا، وهل يمكن لنا- بوجه عام- أن نستفيد من معطيات الأدب الإسرائيلي العبري، وأن نوظفها في الصراع القائم بيننا وبين إسرائيل؟



من آداب سويسرا الأربعة

جرجس شكوي

في سويسرا أنت دائماً في منطقة وعلى الحافة ، ربما تكون هذه الحدود وهمية ، فهي حدود لغوية ، فهذا البلد الصغير بمكانه السبعة ملايين يتحدث أربع لغات قومية " الألمانية والفرنسية والإيطالية والريثورومانية " بل ويكتب الكتاب بهذه اللغات والسؤال هو كيف تتعايش أربع لغات وماذا تفرز من ثقافة ؟ فهي حالة غريبة وفريدة من نوعها وربما لاتوجد إلا في سويسرا ، اللغة في جوهرها هي وطن الكاتب فماذا يحدث إذا كان الكاتب يعيش في وطن يتحدث أربع لغات وهو يكتب بلغة واحدة منها ولكنه يتعايش معها جميعاً ! العديد من التساؤلات تطرحها هذه الظاهرة ، ويجيب عنها كتاب « آداب سويسرا الأربعة » والذي نحاول تقديم قراءة له في هذه السطور ، وبلغت النظر للوهلة الأولى مشاركة شخصيات في تأليف هذا الكتاب يمثلون اللغات الأربعة ، وهم ، " إينوكامارتين - روجيه فرانسيسون ، نوريس جاكوبك - ريدولف كينز - جيوفاني أورلي - بياتريس شتوكر " .

يبدأ الكتاب بأدب سويسرا المتكلمة بالألمانية إذ يمثل هؤلاء ٦٥٪ من سكان سويسرا ويبدأ بـ بياتريس شتوكر من القرن الثامن وخروج الأدب من الأديرة في ذلك الوقت وخاصة دير سانت جالن وتطور أشكال الدراما المبكرة من الطقوس الدينية مروراً بالقرنين الوسطى والشعر الشعبي التعليمي الذي يخفي طابعه التربوي بالمجاز والهجاء والخرافة ، ثم يتحدث عن التنوير وأثره من خلال الآداب والعلوم الإنسانية في القرن ١٨ ، وحسب رأي فولتير كانت سويسرا أكثر بلاد أوروبا ثقافة في ذلك الوقت ، إذ نادى زعماء التنوير السويسريون ليس فقط بالمطالب العامة من سعادة وتعليم إنما أيضاً بالرجوع إلى الأساطير القومية والتمسك بالمشاعر الوطنية وحرية التخيل واعتبر كل من يوهان ياكوب بودمر .

وودرمهاينريخ بستاوتس وهاينريخ تشوك الذي ينتمى للقرن ١٩ موبين ومعلمين للشعب ، ثم يذهب الكاتب إلى القرن ١٩ حيث جيل الروائيين العظام حسب تعبيره وبالتحديد ثلاث شخصيات هم « جوتفريد كلر » (١٨١٩ - ١٨٩٠) وكونراد فرديناندماير " (١٨٢٥ - ١٨٩٨) ويريماس جوتهل (١٧٩٧ - ١٨٥٤) . ويكتب جوتهل فكر عن الاضطرابات الاقتصادية والاجتماعية في زمانها وكلاهما صور في أعماله فئة اجتماعية معينة وكان الثلاثة مقياساً لكل من أراد أن يكون كاتباً بعدهم في سويسرا الألمانية وكان من الصعب تحقيق تجديد أدبي بجانب شخصياتهم الأدبية القوية.

ثم يأتي كاتب آخر وهو " رودلف كيزر " ليعرض للأدب فيما بين الحربين الأولى والثانية إذ زاد الاهتمام المتجدد في القيم التي تولدت عن الإحساس بالإرتباط بالطبيعة مما أدى إلى فتح الباب لمواضيع أصبحت ملحة وتؤكد رواية الروائي الأعمى لـ " تراوجت فوجل " عام ١٩٣٠ : أن الرجوع إلى القيم الإنسانية حتى لو جاءت باسم الدفاع الروحي عن البلاد لايجب بالضرورة أن ينتهى إلى إحساسات وطنية مهيأ ، وإنما يمكن أن تقوم على أساس جهد النقد الذاتي من أجل التجديد ، وتستمر هذه المرحلة حتى منتصف القرن العشرين وهي تزخر بالعديد من الأسماء وشهدت العديد من التحولات في الاتجاهات الأدبية .

* ولكن حتى هذه المرحلة لم يخرج من سويسرا الألمانية كاتب يحقق شهرة عالمية إلى أن نصل إلى منتصف الخمسينيات من القرن العشرين ، لينجح اثنان من المؤلفين في أن يحققا الاعتراف بهما في الأدب العالمي وهما ماكس فريش وفريدريش دورنمات ، الأول بروايته شتيلر والثاني برأئته المسرحية زيارة السيدة العجوز ، وراح دورنمات يؤكد أن واجب مسرحه هو أن يبدأ قصة ويفكر فيها إلى النهاية ، والقصة ينتهى التفكير فيها بعد أن تأخذ أخطر تحولاتها الممكنة لينجح هو وماكس فريش في تحقيق شهرة عالمية وهماي إلا سنوات قليلة إلا أصبحتا مادة أساسية لأغشيات المسرح في جميع أنحاء العالم وإلى جانب هذا النجاح المسرحي والروائي لفريش ودورنمات ، نشرت إريكابوركات وهي من أهم شاعرات العالم المتكلم بالألمانية أول أجزائها الشعرية " العصفور الداكن " عام ١٩٥٣ ، وأيضاً نشر " اويجن جومر ينجر " كتاب الساعات في نفس العام وكان هذا ساعة ميلاد الشعر المبرك بالحواس . لتستمر هذه النهضة وتشهد بواكير الستينيات ظهور جيل من الروائيين يختلف عن ماكس فريش ودورنمات بل وتعدد الأشكال في السبعينيات وحتى التسعينيات وتختلف الموضوعات لتعرض للكثابة عن أولاد العمال والأجانب ويكتب " بيات شرقي " قصة عامل أجنبي في مزرعة سويسرية وهو يقص مصير بقرة ، فالعامل والأجنبي والبقرة يتقابلان في مذبح المدينة مرة أخرى هو كعامل وهي كسجق مستقبلأ .

وعلى الرغم من الكتابات العديدة في بواكير التسعينيات عن أزمة الأدب السويسري الألماني إلا أنه شهد بعثاً جديداً في السنوات الأخيرة مع مجموعة من المؤلفين الشباب .

سويسرا الفرنسية

يقع الجزء السويسري الذي يتحدث الفرنسية على حافة فرنسا ، صحيح أنه يتكلم الفرنسية ولكنه لم يكن أبداً تحت نفوذ ملوك فرنسا ، وارتبط هذا الجزء بالمذهب البروتستانتي فجميع المصلحين الريفين الكبار وهم من الفرنسيين المنفيين حولوا نيوشاتل وجنيف ولوزان إلى معاقل للبروتستانتية ، وكان الأدب

فى سويسرا الفرنسية البروتستانتية لم يكن فى مقدوره أن يتطور إلا بالكاد خلال القرن الـ ١٧ ومن أبرز ملامح هذا الجزء التأويل للكتب المقدسة ، ومن هذا الجزء خرج جان جاك روسو الذى ترك موطنه فى مدينة جنيف فى السادسة عشرة من عمره ورغم ذلك كانت تطبع عليه تربيته البروتستانتية "

ولكن الأهم فى هذه الحقبة كما يذكر روجيه فرانسويون هو نهضة القرن العشرين وثورة الكتاب الشباب وكان أشهرهم « شارل فرديناند راموز » ومن بعده إدموند جيارديبول وبودرى ، حيث اتهم جياردي الحياة المدرسية بأنها ضد الحياة وناشد مواطنيه بأنه يجب عليهم فى مسألة هويتهم أن يطالبوا باللغة الفرنسية وليس أنبا سويسرياً مشتركاً لأمضى له فى بلد مثل سويسرا . وشهدت هذه الفترة نهضة شعرية أطلق فيها بيير لوى ماتى صرخة تعبر عن تمرد الشباب المعذب فى قصائد مريرة تحت عنوان « ستة عشر إلى عشرين » مثل :

- عينا بلادى لاتبحثان عن عيني

ليظهر فيما بعد مجموعة من الشباب يتخذون لأنفسهم مثلاً للمصداقية الخلاقة من أسلافهم ومنهم « أنى بريه - فيليب جاكوت - جورج لوسيه - القس الشاعر إدمون جانره » لتضع أشعارهم مقهوماً جديداً للمقاومة وتكتب أنى بديه فى كتاب أوفيليا .

- لاتضحكوا

لاتظموا عندما

يتحدى تقدم آلة الحش

عود واحد عريان .

* أما الرواية فقد مرت بمراحل متعددة منها الرواية التربوية والنفسية فى القرن ١٩ وحتى بدايات القرن العشرين ليكتب جاك مرى نتون رواياته بفضل طريقة كتابته الكلاسيكية كما لو كانت بحثاً عن قدر إنسان ، حيث يركب الخيال الذى يأتى من الموسيقى مع الحدس الروحى . عندئذ تضى الموسيقى بشكل غير مباشر من الإنسان الذى يبقى لفرأ . وكتبت النساء مثل مونيك ليدراخ - أنى لين جرويتى - إيفت تسجراجن - جميعهن يناقشن أسس وأشكال الهوية النسائية بينما يخضعن نتائج تاريخ سويسرا الفرنسية للفحص والتدقيق .

بالإضافة إلى إختيار كتاب آخرين الخيال ليسافروا فى الزمن ولكى يعبروا القرون والعصور والثقافات بمزيد من الحرية إذ ستكشف كلوديلارو " الآثار الصامتة لمذنبات سابقة ، أما بيرز لابلان فى روايته " أون " يطرح مخاوف الحياة فى زماننا فى عالم مبنى كلية بطريقة السلطة المتسلسلة بشكل هرمى كهنتى يعمل بكل كفاءة على التذب ، السلبية ، فقدان الهوية والحرية والماطفة .

سويسرا الإيطالية

نسبة ضئيلة تتحدث الإيطالية فى سويسرا إذا قورنت بالألمانية والفرنسية وكما كتب جيوفانى أورلى ...

فإن الأدب فى سويسرا الإيطالية بدأ مع فرانيسكو كيزا أو بعبارة أخرى فى بداية القرن العشرين ، إذ كان الإنتاج الأدبى فى القرن ١٩ قليلاً ويكاد يكون انعكاساً شاحباً للشعر الإيطالى ، فبعد أن افتتح فرانيسكو كيزا عهداً جديداً فى ثقافة سويسرا الإيطالية جاء من بعده آخرون ، جاء جورجيو



أودلى

كأعظم شاعر سويسرى يكتب بالإيطالية ويظهر ديوانه الأول لا أبيض ولا بنفسجى " عام ١٩٤٤
وأيضاً ريموفازانى " أما الرواية فبدأت تلتفت الأنظار أخيراً فى القرن العشرين مع ظهور جيل من
الشباب المتمرد إلى جانب ظهور منفيين إيطاليين وتظهر عام ١٩٤٣ رواية « الله سيد الأرواح المسكينة »
للكاتب الرسام فليتشى فليينى وهى تصور مأساة الضعف الإنسانى الذى يلطفه الدعاء وطلب الرحمة
الإلهية ، وهناك أيضاً ريموبرتا " الذى يركز على مواقف نفسية عادية تتفق مع عواطف القارئ .

وهذا الجزء من سويسرا وهو المتكلم بالإيطالية استضاف العديد من الكتاب الكبار أمثال هيمنجواى
وهرمان هسه وكارلوكرنى وماكس فرش وغيرهم .. وانعكس المكان على أعمالهم .

ونأتى إلى الجزء الأصغر وهو الأدب الريتورومانى فى سويسرا وريتورومانى " هو اصطلاح عام
لمجموعة من اللغات الرومانية الصغيرة وهى منطقة وسط الألب وفرنس .. وقد حدث التطور من اللغة
الريتورومانية العامية إلى اللغة المكتوبة فى القرن السادس عشر ، ولكن نقطة التحول الفعلية جاءت مع
ترجمة العهد الجديد والمزامير وكذلك ترجمت بموازاة هذه النصوص الدينية القوانين التشريعية
والتنظيمات القروية من اللاتينية والألمانية .

هذا بالإضافة إلى أن هذه اللغة زاخرة بالأدب الشفوى مثل الأغاني الشعبية والأساطير والحكايات
الخرافية .

ومع بدايات القرن العشرين تأسست اتحادات لغوية وثقافية بالإضافة إلى تنظيم العصبة الرومانشية
التي أسهمت فى ترقية الإنتاج الأدبى . وبعد الحرب العالمية الثانية نشأ ترويجياً أدب يصور بالدرجة
الأولى الأزمة التى تمر بها المنطقة ، وتعتبر رواية " كلايرت " نقطة التحول عملاً مركزياً يوثق بشكل
قوى أقوال العظم التقليدى و" الخسارة المصاحبة لفردات نمت خلال قرون عديدة . وظهر جيل آخر من
الشعراء يدعو إلى الانفتاح على اللغات الرئيسية المحيطة مثل شعر إندرى بير - لويوزا فاموس - هندرى
بسكا " .

قمة السلم

تغاني عمرو

* إهداء إلى السيدة التي أسعدت العالم : مع بالغ اعتذاري لها *

كانت غيم الحزن تفرقتني ، بينما أرى العين حولى تقسنى .. وأنا أقف خلف الميكروفون فى الأوبرا .. أعضاء الفرقة الموسيقية ممسكين بإلتهام بحماس .. أرشق نظرات فى القاعة : الواقفون فيها أكثر من الجالسين .. لحظتها .. كنت أوشك على البكاء .. لاتهمقوا أنه بكاء الفرح .. هو بكاء الغضب .. أجل .. كنت أريد أن أصرخ : لست أنا هي .. وكيف أكون أنا هي ، ولم أجد أباً يحيطنى بذراعيه .. يدلانى .. يأخذنى لأماكن لم أرها .. ولم أجد حضن الأم .. أخفى فيه من رعب الأكوان .. فقد تخلت عنى تلك المرأة التى أنجبتنى .. فمذ ولدت تحيط بى أربية بيضاء من كافة التخصصات .. يراقبون همسى وصخبى .. بكائى ومرحى .. يراقبون الهواء الذى أتففسه .. ويبالغون فى تقديم كل مايبهج .. أمقت تلك السيدة .. يقولون إننى أشبهها حتى فى نبرة صوتها القوية .. مرغمة أنا منذ الصغر على تعلم الموسيقى مثلاً .. أمقت مهنتها .. فاتا أعشق الرسم وأجد لذة الوحدة مع ريشتى ولوحتى .. معهما أترىض فى بساتين البهجة .. لأرسم أباً وأماً وأخوة .. أننى أمقتها ، فقد حظيت هى بمراحل الهزيمة قبل الانتصار .. وأنا لم أحظ بها .. وضعت على قمة السلم منذ ولدت .. ابتدأت من حيث انتهت هى .. ولايركون أنها انتهت .. وأنا أيضاً انتهيت قبل أن أبدأ .. قد تظنون أننى جنت ، ولكنها الحقيقة المؤكدة لى .. انتهت لنفسى عندما بدأت الفرقة فى عزف المقطوعة الأولى .. وعندما بدأت أشدو تعالت صيحات الإعجاب .. ومنما انتهيت أفزعنى التصفيق الحاد المتواصل .. وتعال الأصوات تطلب المزيد .. شعرت بأننى فى الثمانين من العمر ، ومازالت فى سنى الصغيرة .. تسارعت دقات قلبى .. وغشيتى الاختناق .. وسقطت .. حملونى الى المستشفى وأنا فى غيبوبة .. أجروا عشرات الفحوصات .. وجاء الطبيب الحاحل على (نويل) .. نظر فى وجهى .. علت الابتسامة وجهه .. وعندما قرأ التقرير الخاص بى .. استطلعت وجهه علامات الكآبة .. وتبادل نظرات الهزيمة مع زملائه .. وطلب منهم النقاش فى غرفة ملهى المستشفى .. جعلته وهو يخرج من باب غرفتى المكيفة اخترقت أذننى : إنها تعاني نفس حالتها المرضية فى أخريات عمرها " .. ابتسمت .. كان الطبيب يعتقد أنه نجح فى أول استئساخ لسيدة الغناء .. وأنى بى لأكون هى .. ولكننى أمقتها وأمقتهم جميعاً .. وعندما شعرت بأنه لا أحد يراقبى اتجهت للنافذة .. فتحتها .. سخل الهواء الطبيعى إلى رئتى .. تطلعت إلى السماء .. سقطت القطرات الملحية على وجهى وأنا أناجى ربى .. مرت أمامى أسراب العصافير الهائمة .. فصعدت على النافذة .. ومددت يدى كجناحين وانطلقت ..

الديوان الصغير

Karim



Aban &
Ceylan

(...Kaps...) 8/11/42

بدر الديب : معمار الرؤية

إعداد وتقديم : كريم عبد السلام

يمثل عمل بدر الديب الشعري جناح التجريب القوي في الشعر المصري بدءاً من «حرف الح» ١٩٤٨ ومروراً بـ «تلال من غروب» ، «السين والطمس» ، «المستحيل والقيمة» ، وإنهاء بـ «مقطوعات مرغمة» ، وهو عمل ساق بكل المقاييس ، حتى لو أنكره كثير من كهنة عمود الشعر التقليدي ، الذين يمثلون مفارقة كبيرة ، فبينما هم يزعمون الدفاع عن قيمة العروض المطلقة في الشعر ، من وحدة البيت إلى وحدة التفعيلة ، يغفلون التطور المتلاحق الذي دخل على الشعر العربي في كل نقلة حضارية ، وضمننا على العروض والأوزان.

في مجمل عمل بدر الديب الشعري تأسيس وتواصل واندفاع باتجاه الحرية في الشعر والإضافة في الشعر والإيمان بالشعر نفسه ، رياً سابقاً على كل رب ، وأزعم أن اتجاه بدر الديب هذا ، لوقدته له النوع والتلقي الإيجابي منذ خمسة وخمسين عاماً ، لما صار الشعر المصري الآن على صورته الكاريكاتورية : هامشاً فاعلاً ، ومتناً شائخاً فاسداً تاهلاً ، ولتشكل لدينا رافد عريض من البديهيات والمفاهيم والنتاج الشعري بما يمكن البناء عليه والإضافة إليه ، مثلما تحقق الأمر مع حركة «شعر» في لبنان ومؤسسيها الذين لم يكونوا في بداياتهم على نفس الموجة العالية التي حملها بدر الديب إلى الشعر العربي.

لم يكن «حرف الح» ، بداية ، مجرد نتاج يتيم لمبدع ومتقف نوعي في شبابه المبكر ، بل كان الإشارة للشعر الحر في العربية ، وأنكرت الإشارة وأنكر صاحبها ، الذي طفق يبحث عن مستقلين لبشارته ، حاملاً الحزن والأسى اللذين حملهما بولس الرسول من أنكار مدينته له ولما يدعو إليه.

كان «حرف الح» بشارته وعلامة على طريق طويلة ، بعدها بدر الديب بأعماله المتواصلة بعد ذلك ، والتي كان مصيرها للأسف الشديد ، الإنكار الذي صانف «حرف الح» سوى قلة قليلة من القراء الفاهمين ، تلقوا هذه العلامات كما يجب أن تتلقى ، في محيط لا يناسبها ، وبيط ، مثلما تسع نودة الحرير شرنقتها ، كانت ذائقة سليمة تتشكل ، من أجيال جديدة ، تفتح وعيها حول قراءات ، تخالف السائد ، ومن ثم التفتت واجتمعت حول أعمال بدر الديب ، وأحدثها عمله الشعري «مقطوعات مرغمة» ، الذي يصدق فيه ما جاء في لعبة تولد الجارية» ألغن ما تضرب به الروح ، النوق».

في عمل بدر الديب ، فلمس أكثر من أي شيء آخر ثلاثة مركّزات أو ثلاثة مطلقات تمثل الشاؤم الأساسي الذي يقوم عليه عمل بدر الديب الشعري: مطلق الشعر والتفكير والمرأة.

مطلق الشعر

يرى بدر الديب الشعر في موضع الآلهة ، يستحق أن يعبد أولاً ، فكل شيء مع الشعر موصول ، لا توقف فيه ولا خلل ، هو الذي «يحیی الوجود ويقيمه ويعطيه في نفسه القيمة وإن حاولوا جميعاً سحبها

منه».

الشعر لديه ، هو الأعمق والأصلب والأسهل والأبسط والأهم والأجمل والأشمل والاكمل ، ذو الجلال ، يوصى ولا يوصى عليه ، يحى ولا يحى عليه ، يحيط ولا يحاط به ، هو المتعدد المتنوع المتجدد ، هو النسخ الحى فى النبات وهو الشوق إلى المجهول لدى الإنسان ، هو المستحيل وهو السعى خلف المستحيل ، هو القيمة الموضوعية وهو دم الحب الذى يتدفق خلالها فيكسبها القيمة.

الشعر لديه إرادة أعلى من كل إرادة ومحرك أسبق من كل محرك يقيم الوجود ويحييه ويعطيه فى نفسه القيمة ، وذلك فى ثورة مده أما فى ثورة جزره وغضبه وانسحابه ، فتسحب كل قيمة من العالم ، بل قد ينسحب العالم نفسه ولا يعود له وجود . إرادة كهذه ، إرادة الشعر تستحق أن تقدس وأن يبشر بها الشاعر فى مجمل عمله وإن كان تجليها يرتبط بمشيئة لم تحمل أسرارها إلى الآن.

مطلق التفكير

«التفكير هو سر عظمة الإنسان» ، عبارة لبدر الديب ، وله أيضا «التفكير يجب أن تكون له قداسة كالقداسة التى تنسب للكاهن فهو أعلى من أى مقدس ومن أى مطلق وهو فى نفس الوقت ، صانع الوهم والخطأ ، مسقط الإنسان فى الخطيئة».

وله ضلع التفكير على الوجع يخف وامسح بالتفكير الجرح ، يصعب احتماله ممكناً.

وتشيع فى نصوص بدر الديب كلها عبارة «القول الثقيل» ويعنى بها فى الحقيقة مركب مطلقين-إذا جاز التعبير -المطلق الأول هو الشعر والثانى هو التفكير ، فكل أشعار بدر الديب ، بل كل نصوصه ، قطع فلسفية رفيعة ، تتجلى فيها الحكمة المركزة المكثفة التى-بحسب قوله- كالكريستال أو كالسكر المركز ، لا تؤكل ولا تشرب ، بل تجرح العين واللسان وتقرض الصمت والنظرة الساكنة.

انسياب للوعى وتلاحق من الكشوف العقلية والتقاء علاقات بكر ، لا تلتقى إلا فى قلبه المتوهج، وأعنى بالقلب هنا موضع التقاء العقل والروح والبصيرة.

فى قصيدة «مجنون ليلي» من مقطوعات مرغمة ، يقول فى فاتحتها .

«كل عشق جريمة ترتكبها الروح

بلا مبرر أو هدف».

هذان البيتان يمثلان بالعنوية وبدم الشعر وفى نفس الوقت يمثلان بالكشف العقلى الذى يفسره الشاعر فى متن القصيدة تفسيراً يخالف المألوف والمستقر . والمتعة التى تحصلها من هذين البيتين ليست متعة سبق تحصيلها ، مثلما يحدث مع تلقى الغنائيات المترامية فى الشعر العربى قديمه وحديثه بل هى متعة بكر ، طالما سمعنا خلفها أو توهمنا أننا قارئنا أو قارئنا أطيافها ومن طول مادرتنا حول هذه الأطياف ، خيل إلينا أن عنويتها التى نحسها فى أرواحنا قديمة وموجودة ومتاحة أمام أنظارنا ، بل كشفها أمامنا الشاعر، فرأينا وجوده المستقر ، واستشعرنا عنويتها ، وإلا كيف يكون كل عشق جريمة؟ كيف نستعذب المخالفة لكل ما اعتدنا فى العشق ، كأننا هذه المخالفة المبتكرة التى يسوقها الشاعر هى الأصل والتراث المعتد العريض حولنا وفى أدمغتنا عن العشق!

إن قدرة الشاعر على الكشف ، على اجترار الحكمة وتركيزها ، على استخلاصها ، وقدرته على إعمال التفكير ، تجعل لنتاجه الشعرى وهجا ساحرا عذبا ، يخالف كل ضوء آخر ، قد يأتى من العاطفة المشبوبة

وحدها ، أو من مهارة ودرية الشاعر الذى يعزف بتمكن على أوتار سبقه إليها آخرون. وهذا ما أقصده ، بالتقاء الشعر والتفكير عند بدر الديب فى مركب مطلقين ، العمل الناجح للعقل والروح معاً فى لحظة واحدة.

إعادة الحكاية بالشعر

من الأخطاء الشائعة الشائعة لدى كثير من الكتاب والنقاد، تصورهم للتراث على أنه حقيقة ضخمة ، تحوى كل ما تركه القدماء القدماء من مؤلفات وأثار ، وأنهم يحملون هذه الحقيقة على ظهورهم أو يصنعون منها مغارة يتسللون إليها مثلما تسلل على بابا فى الحكاية الشهيرة ، ليأخذوا شيئاً نفيساً من هذا التراث الموروث ويعودون خفافاً فانزين إلى لحظتهم الحاضرة وواقعهم المعاش ، ولكن هل يعودون- وفق هذا التصور المغلوط- بشئ؟ وهل يصلون لشئ؟ أو يعرفون شيئاً؟؟.

لقد شاع هذا الخطأ الشنيع فى ممارسات محسوبة على الإبداع ، وممارسات محسوبة على النقد حتى وإن أعلن بعض أصحابها عن تصور أقرب للموضوعية حول التراث فالمفارقة تكتمل عندما نلمس نتاجاً بائساً مصحوباً بأفكار تبو موضوعية ، وتصبح هذه الممارسات كالتزبن بقلع من الزجاج لا قيمة لها سواء استعار الكاتب ألفاظ القدماء وحيلهم الكتابية، أو استعار النقاد أفكار القدماء ، لم يحاورها أو يختبرها.

كما شاع من ناحية أخرى ، التصور الذى يضيف على التراث قداسة غريبة منكورة، وأصحابه يرون كل قديم لابد وأن يكون مقدساً عظيماً وهم فى الحقيقة ينطلقون من شعور دفين بالدونية والعجز عن الاقتحام والمبادرة ووى قار النفس ، بأنهم لن يضيفوا شيئاً ولا يستطيعون أن يبتكروا ، فيتمسحون فيما ما تم إنجازه باعتباره معجزات مكتملة.

وفى الحالتين فإن أياً من الفريقين المشار إليهما لم يجر حواراً خلافاً مع تراثه ، يبدأ بتجديد التراث الذى ينظر فيه ويحاوره بين التراثات المترامية، ويتنامى بتحديد المنظور الذى ينطلق منه فى حوار هذا مع تراثه ، فهذان الشرطان هما جناحا كل إضافة وابتكار.

هذا الحوار الخلاق مع التراث يتحقق فى عمل بدر الديب «السين والطلسم» بما يتضمنه من نصوص شعرية عالية القيمة ، تجاوزت الأطر المتعارف عليها للقصيدة العربية بحيث تدفعنا لطرح أسئلة من قبيل : من أين يأتى الشعر؟ ما مصدره وما روافده ؟ من أين تأتى المعرفة المتجسدة فى كلمات تتجاوز حيزها الكلامي إلى حيز يتجسد بالإسقبال الأمل للمعرفة.

أيضاً يثور السؤال حول صور القول الشعرى وبنيتها وطرق تشكيله وحول تماساته مع أشكال القول السابقة عليه وغير المحسوبة على الشعر.

فى «السين والطلسم» حوار خلاق مع أشكال ثلاثة من التراث : الحكاية الشعبية ، النصوص المقدسة ، الملاحم الشعرية والنثرية. فالحوار الخلاق مع الحكاية الشعبية يتجلى عبر قصيدة «لعبه تودد الجارية» والحوار الخلاق مع الملاحم الشعرية والنثرية ، يتجلى عبر القصيدة الرئيسية فى الديوان والمعنون بهاء «السين والطلسم» والتى يمكن إدراج حوارها تمديداً مع ما يعرف بحكايات البطل Hero Tale أما الحوار الخلاق مع النصوص المقدسة ، فيتجلى عبر قصيدة «رحلة الخلق».

وفى هذا الكتاب أيضاً حوار خلاق مع فكرة أساسية قامت عليها ألف ليلة وليلة كما قامت عليها

الأسفار الخيالية لدى الرومان مثل رحلة سايبكى وكيبويد ولدى اليونان مثل رحلة أورفيوس إلى العالم السفلى ، هذه الفكرة الأساسية تتمثل في اعتبار المعرفة محرما ، يترتب على امتلاكها أو الوصول إليها أو اختراقها عيب ولعنة وضريبة.

وتبنى القصيدة السين والطلسم بحيث تحقق هذه الفكرة ، من حيث كونها حكاية تبدأ برصد السلام والاكتساح الظاهريين اللذين يميزان العالم قبل اجترار المعرفة أو دخول الغرفة المحرمة الوحيدة الموجودة وسط عشرات الغرف الأخرى المتاحة ، حيث الشرط واضح صريح يتعلق فقط بعدم فسح هذه الغرفة المحرمة ، وغالبا ما يساق الأبطال في ألف ليلة وليلة في الحكايات الملحم اليونانية والرومانية إلى دخول هذه الغرفة المحرمة أو مخالفة الشرط الذي يكفل السلام الظاهر على المكان وعلى النفس ، حدث ذلك مع أورفيوس بعد نجاحه في استعادة زوجته يورينيس من العالم السفلى ، بعد أن عضتها الأفعى وهى تجمع الأزهار البرية فى الغابة فماتت ولكنه نظر خلفه فى الدورة الأخيرة من عبوره نهر الموت مخالفا بذلك الشرط ليعود وحيدا إلى عالم الأحياء بدون زوجته وما كان نظره للخلف إلا سعيًا وراء المعرفة ، بمعرفة ما إذا كانت زوجته يورينيس وراءه كما وعده بلوتوس ، يحدث ذلك أيضا مع الفتاة الجميلة سايبكى التى أجبرتها فينوس على الذهاب إلى العالم السفلى لإحضار صندوق الطبيب الذى يعيد الشباب والنضرة من عند بيرسفونا ربة الربيع وزوجة بلوتوس ، وكان عليها شرط عدم فتح الصندوق مهما حدث ، لكنها تجاوزت الشرط وفتحت الصندوق لمعرفة ما بداخله ، وكان العقاب بأن وثب من الصندوق روح النوم فلا تكتمل رحلتها بالنجاح ، وما كان تجاوزها الشرط إلا بحثا عن المعرفة.

والمعرفة مرتبطة باللعنة دائما ومرتبطة بالفقدان دائما ، وغالبا ما يكون الإنسان ، البطل المنذور للمعرفة متجاوزا للمنطق فى سعيه لامتلاك المعرفة ، متجاوزا للمحرم ومدفوعا بقوة أكبر من كل قوة لامتلاكها.

فى القصيدة المعنونة به السين والطلسم ، نجد أنفسنا أمام السلام الظاهري القائم حتى يبدأ السعى خلف المعرفة ، وحتى يتم تجاوز الشرط وبخول الغرفة المحرمة ، فطالما كان المحب يخفى حبه ، كان السلام الظاهري ، وكان الاستقرار والسكون والغياب للمحب والمحب.

تندلع الصرخة من قلب الإنسان المكوم فى صورة سؤال لا جواب له ليمثل غضبة الإنسان وتمرده فى بحثه الدائب عن وجود ، هذا البحث الذى يمثل الشرف الإنسانى نفسه ،والذى لا ينتهى إلى نتيجة مرضية أبدا ، ولا ينتهى إلى إجابة ، بل يظل البحث هو كل شئ ، ويظل الغضب الإنسانى أمام المشينة المتجبرة وأمام العدم اللتهم الجبار السالب عن الشرف الإنسانى ، لأن النتيجة والغاية الواضحة المكتملة هى المستحيل بعينه.

أما قصيدة : «لعبة تويد الجارية» ، فهى لعبة فنية محكمة يسكنها بدر الديب ، تبدأ بزرع شخصى الحكاية الأصليين «تويد الجارية» ومالكها أبى الحسن من دائرة الحكاية الشعبية العجائبية الخارقة للمألوف والمنطق ويضعهما فى سياق واقعى معاصر له أفقه الشعرى المتعالى حتى يمكن لنا أن نسمى القصيدة : «لعبة بدر الديب مع الجارية تويد وصاحبها وزمانها» من نون أن نكون متجاوزين فى شئ. ويكمل بدر الديب لعبته بأن تعيد بناء الحكاية الشعبية نفسها إنطلاقا من شخصيتيها الرئيسيتين وبالمخالفة مع منطق الحكاية الشعبية وأن اتفق مع بعض أحداثها واختلف مع بعضها الآخر.

إن القصيدة لا تحمل شيئاً من لعبة الجارية كما وردت في نص الليالي سواء كانت لعبتها في دخول الخليفة هارون الرشيد ومناظرة أكبر وأشهر الطماء والفقهاء في عصرها بين يديه أو لعبتها للحصول على المال من أجل سيدها ومالكها بل هي تشير -القصيدة- في أكثر من موضع إلى الحكاية الأصلية ففي بداية المقطع الرابع:

«والقصة بعد ذلك معروفة

مسجلة ومسطورة»

وفيهِ أيضاً : «من يعرف القصة يعرف ما فعلت تودد».

هناك قصد من الشاعر أن يتجنب متن الحكاية كما وردت في الليالي وهي المناظرات والمساجلات بين تودد والطاء والفقهاء والتي استغرقت ثلاثمائة وستة عشر سطراً من أصل ثلاثمائة وأربعة وتسعين سطراً هي حجم الحكاية.

وهناك قصد منه أن يجعل القصيدة ولعبة الجارية نوعاً من المونولوج الشعري يسرده أبو الحسن متضمناً سيرته وحياته وفي القلب منها وجود تودد الجارية وما فعلته بهذه السيرة وتلك الحياة، مخالفاً بذلك الركيزة الأساسية للحكي والقص في الليالي : أن تحكي المرأة للرجل عما يفعل الرجل وعما يواجهه الرجل وعما يتركب الرجل أو يكابد، فلماذا قصد ذلك الشاعر؟ أظن أنه قصد ذلك حتى تبدأ لعبته هو التي تتأسس على الجارية تودد فكيف تبدأ لعبته؟

تبدأ لعبة الشاعر بتحويل راوي الحكاية كما أشرنا من شهرزاد أو حتى من تودد الجارية إلى أبي الحسن وتتدمر بتحويل الحكاية الشعبية إلى حكاية واقعية شعرية لها أفق متعال مفتوح على السؤال وعلى الخيال وعلى المسألة ، وهذا أهم ما أنجزته قصيدة بدر الديب.

وتتدمر لعبة بدر الديب بإعادة إنشائه للحكاية وتفسيره لها وسد ثغراتها حتى يجعل منها قطعة معاصرة مفهومة وغير مستندة على العجائب الغرائبي في الشعبيات فهو لا يريد أن يعيد الحكاية الشعبية بحثاً عن تسرية ومؤانسة، هما كل ما تقدمها الحكاية الشعبية بل هو باحث عن معرفة وساع خلفها فوجب عليه أن يفتح أفقا آخر أوسع ولأثقل وأرحب لحكايته هو أو القصيدة وهو لم يكن يتأني له ذلك إلا بأن يحمل من الحكاية الأصلية أعمدها الأساسية وأن يعيد النسيج والبناء حول هذه الأعمدة، بولكانه يفسر الحكاية الأصلية ويقدم لخوارقها وعجائبها التفسير المنطقي.

معمار الرؤية

«النظر يتجدد من حولى ، بالمنظر له مسافة ونحو، ومعمار الرؤية لأصدق على روى من درجات الوجود».

النظر والرؤية ، بحركة الروح المنعزل في المكان الضيق والمكان الضيق منظر وأنا وحدي أتحرك إلى المنظر».

بهذه الكلمات يفتتح بدر الديب نصه البديع «معمار الرؤية» من كتاب «حرف ال ح» ، ولا نجد أبلغ منها لنظم بها تقديمنا لهذه المختارات الشعرية.

حرف الـ «ح»

ولكن ... ولكن .. ما الذي يدعوني أن أكمل لكما
القصة.

لقد سألني صديقي ...
سامعي انصتا .. انصتا .. سأحكى لكما .. لكما ..
- حملني صديقي في يديه وقال لي ماذا تريد.
- قلت أن أموت ..
- فرنا لي وقال هل أدفعك إلى امرأة
- أنت قلت هي حيوان غريب ، كائن جامد كالقعد
الذي أجلس عليه .
- أنا لا أرى متى قلت هذا .. ولكني أراه يحدث ..
يحدث ..

- في المساء في زورق في القمر الغامر وأنت تضحك
.. رنة صافية .. أصغى من الماء والسماء والقمر.
- وأنا أدفع نفسي في الزورق إليك.
- ويتهرك نفسي على وجهك كأنه عطر.
- وأغفو وأسألك متى تشاركني امرأة.
- في حين ما .. عندما أموت عنك ..
- فهل تجذب المجذاف ..
- أنت في زورقي بغنى .
- وهي بعيدة لاتسير إليها .
- ولكنها تقترب منا تريد أن تضطك
- هل تذهب إليها الآن ؟ أم غدا عندما تسافر ؟
- رح لتي رح يأتي رح بي
- أعترف المرأة الحروف
- إنها لا تجيد الحديث
- ولا الحوار .

ماذا حساء يتحرك فينا ، وبينما نريد أن
نموت ! ..

ما الذي يربط بين الحب والموت في الطبيعة التلقائية
للشعورين ؟ ..
عندما يبطل الحوار ، نريد أن نموت ، وعندما يتدفق
الحب ، يبطل الحوار .

كنت وصديقي نتحدث ، وكنا نتحرك في يسر
وسهولة كأننا ننزلق . كنا نتكلم معا في مونولوج واحد
طويل . وكنت أحبه وأريد أن أفنى معه . ثم صممتا معا ،
وصممتا اللحظة . ورضيت بالصمت والضممة . وتحرك
القلق في روعي ، قلق على الصمت ، قلق على الهدوء ،
قلق على الرضا . وتجمعت في روعي بذور غريبة لثورة
غريبة . ثورة هي الكلمة . وكلمة هي صوت . وصوت هو
خلق ، وخلق هو شاذ مريض .

وتراقصت في روعي قوى تريد أن تتعادل . كانت
تريد ، وكان هذا يكفى لخلق الاضطراب ، الاضطراب
المنقثل وسط السكون ، سكون الصمت والضممة .

أردت أن أمزق الصمت . أمزقه كأن أقطع ستارا
قطيفيا أسود . ما هذا القلق ولماذا حريص أنا على أن
تبدأ الرواية . أنا جئت لأشاهد ما لم أقصد أن أعب
فيها . لم أقصد . لا أريد . لا أحب . لا أرضى . لا أود .
لا أستطيع أن أميل مع هذا الشعور في هذا الحدث
في هذا الوقت أقضيل الستار القطيفي . أتمسك به
أحرص عليه بعميى . عيني ستار قطيفي وأنا أغمضها

—فى حائط أصم ، طويل ، عال ليس وراءه شيء.
—انذهب إلى بغداد .. إن لها سوراً مفتوحاً .
—كان الخليفة وحده ينتظرنا .
—والآن...؟

ادفعوا .. ادفعوا الأرض معى...
يجب أن نموت جميعاً ، إننا حزاني
لقد مات «أبانا الذى فى السماء» وسقطت جثته
علينا .. إنه كبير .. كبير . أرواحنا تتهاافت عليه.
ادفعوا ادفعوا الأرض معى.
يجب أن نموت جميعاً .. أن نموت جميعاً.
ماذا ننتظر . إن انتظارنا حماقة.
كان الرجال وحدهم فى حلقة . حلقة كبيرة يذكرون
كانوا قد نسوا كل شيء ، ولم تكن أترى ماذا
يذكرون.

كانت أجسامهم طويلة فارعة ورؤوسهم سوداء.
والتقت شعورهم السود وتجمعت كلها فى حلقة..
حلقة تدور تدور لأنهم يذكرون.
أجسادهم سمر برنزية وشعورهم سود قاتمة
وصوت الطفل الصغير يرتفع ثاقباً حاداً كانه ضوء.
كان يقنى .. يقنى وحده لهم جميعاً..
هو وحده يذكر.. وهم وحدهم ..كلهم .. يرقصون.
إنه نشيد شديد يحركهم جميعاً فتفتت شعورهم
وتلتقى على الصوت الصغير..

فى الخريف منذ آلاف السنين.
فتذكروا جميعاً ، وغنوا معه..
فى الخريف منذ آلاف السنين.
غابت الشمس على طفل صغير.
كان وحده ينتظر .. ينتظر فى الليل البهيم.

ولم تكن نترى جميعاً .. لم يكن يدرى أحد.
أن وحدة الليل ضمت شهریار.
شهریار .. شهریار.. شهریار.
قد سارت النسوة بعيداً وماتت
حتى شهرزاد

انكروا انكروا جميعاً وغنوا غنوا له.
ح ح ح ح ح
أنا أحبك أحبك وأحيا أحيا فيك.
لقد خفت عليك العيون .. ستفك بك الحروف
وضعتك فى صندوق صغير وأسلمتك يا حرقى إلى
اليوم الكبير.
أنا وحدى .. وحدى أقصاك . وصندوقك الصغير
يرقص رفيقاً على اليوم.
قد حطمت الواحى ، ونبتت أولادى أولادى الثلاث
مشر.

سائل وحدى .. وحدى معك..
فى الدخان والتار .
نا أدهو
أنا أدهو
أنا أدهو لئين.

القمر المقتول

فى غير أوقات الراحة والهوى كنت أتدلى مشنوقاً
من سطح غرفتى
كان العالم تحتى دائراً يتحرك فى خطوطه وكنت
أرقبه من عل.
لسانى بارز وأحداقى جاحظة
أنا المتحرك الراقص فى جيتة ، فى روحه.
أنا الساعة الداقة.
أنا وقت العالم الصاخب المضطرب من تحتى.

خطوة للسيار وواحدة لليمين

وأخرى للسيار وثالثة لليمين

يالتوتر الريب

يا حركتي الضائفة المعلقة . لقد أضحت أرضي

وأبعادي وأنا أحيا وحدي وحدي في الهشيم الأسود

الباهت ، في النار المشبوبة في الحصيد.

يا بعد أبعادي يا فجيعتي في الحركة

يا فراغ الرقصة المشدودة المتشنجة

أنا أرى الجريمة . جريمة الناس جريمة الحركة

والبعد . جريمة الرقصة المفقودة.

أنا في عالم ضائع . عالم مصنوع هو حال لشي

آخر.

أنا أحس أصالتي . أنا أرى نوري الأسود الأسود

الباهت . أنا أرى وحدتي . أرى أصالتي أرى شكرى

لله . أرى النور والمعرفة . أرى الحب والحياة . أرى

الحركة والبعد والرقصة.

أنا أرى

أرى من سقني أرى في قلتي . أرى في هشيمي كل

شي.

لقد رأيت في السماء جريمة القمر إنه مقتول وعلى

يدى دمه.

أنا برئ ولكن القمر قد قتل.

أنا برئ ولكن صارخ ومشق

إن على يدى دمه.

في السماء السوداء الباهتة بعد كبعادي . في

الظلمة الغارقة في ذاتها حركة كمركتي ، في النجوم

الخائفة الجالفة رقصة هي رقصتي.

في الأرض الكله في العالم المشمول بتفسيه وعي

كوعبي ونور كنوري وفي العالم الصاخب المضطرب من

تحتي جوع جوع للأصالة.

لقد ضل العالم

ضل للابد . ضلت النساء ضلت الرجال . وأطفالنا

أطفالنا كلها وثبت .

هذه العين الجائعة ماذا تريد.

إنها تتحرك لنقمة ، تتحرك كلها وكأنتها شهدت

القمر ، القمر المقتول

إنها تتستر تتستر على نفسها تتستر مني أنا ، أنا

الذي شهدت القمر

يا وحدة الرب في سمائه

أنا أراه وأراه . أنا وحدي أعبد وأطل عليه

أنا مشقوب يا الهي . لقد جمدت الفاظي على لساني

وماتت من عيني الحركة.

أنا وحدي في رقصتي الجافة. عيدانها خشب خشب

يتقصف يتساقط فكاته يبيد ويستسلم للنورانية نورانية

النار.

لقد جفت المياه وتشققت الأرض

إن التراب يصرخ تحت أقدامكم

أفيقوا أفيقوا.

وارحموا كل شيء.

ارحموا كل شيء

ما زالت اللوعة فينا لوعة هي خطيئة ، خطيئة غريبة

ليس فيها آدم ولا فيها ماض ولا فيها نور لخلاص.

لقد تملكنا الخطيئة . لقد شارفتنا النار لقد أسرتنا

الرقصة.

يا إلهي يا إلهي

إن أعظمهن الخطيئة

ما زال القمر مقتولا ما زال على يدى دمه.

ما زال .. ما زال..

لو يقيب

لو ينتهي اللفظ

لو تفرغ الحركة

لو تبطل الرقصة

لو يلعن البعد فلا يكون

أنا مشتوق مشتوق وتلك رقصتي ورقصتي الجائعة

المنهوبة

يا الهى ، يا إلهى ارحمنا ارحمنا جميعا

إننا جميعا جميعا حزاني

الكل قد غاب وبقت الساعة على ويودى أو أغيب

أنا أصرخ أنا أصرخ

أنا أصرخ لن فى

الخارج.

١٩٤٧/١٢/١٩

معمار الرؤية

المنظر يتجدد من حولى ، والمنظر له مسافة ونحو،

ومعمار الرؤية أصلق على روى من درجات الوجود.

المنظر والرؤية، وحركة الروح المنعزل فى المكان

الضيق ، والمكان الضيق منظر . وأنا وهدى أتحرك إلى

المنظر.

هذا الرجل الذى سرح بباله شخص موجود له علينا

حق. ليس فى المنظر المبعثر هزل، ولم يبق من دون

كيشوت إلا الوجه الحزين.

لست أستحضر الرؤية أنا والرؤية فى الحاضر ، فى

المكان المرفوع

هذا المصعد الرقيق ينزاح إذا قطع والمنظر المنرك

ينبسط على الطريق إليه.

إصبعاننا حصول وخلق باللون والشكل والمنظر

منهما ، تفيض بالتعمى على عدم « الاتجاه.

إذا سرت إلي... فلتت رقم . والرقم المجرى عدم فى

الوجود ، مهزلة فى الواقع ، مأساة النون كيشوتية.

أنا مهدد بالمركبة المتجهة ، الحاصلة .لقد خبرت

ذلك ، وأنا فيه خبير هذه الحركة ليس لها غور ولكنها

انزلاق.

فى ذات مساء وأنا سائر فى الطريق كنت ذاهبا

إلى بعض عملى فوجدت نفسى فجأة بين شجرتين فى

الطريق . وأقبل «البص» الكبير ولكنه لم يحملنى ، لقد

كانت لى فى ذلك الحين رؤية.

رأيت المنظر . المنظر . المنظر المنعم بمعماره ، كان

فيه كل شئ . هذا اللون الأخضر والقيوط الرفيعة

العنكبوتية ، وحدة أوراق الحشائش على المجرى

الصغير، والبنية المنيرة فى الماء الضسجل العكر .

والرقرة المتسكينة كأنها ظل ، وإحساسى المخيف أن

ثمة مكانا ضيقا تحت الماء ، أن ثمة منظرا وأن لى

عبوره.

لم يكن هذا كل ما فى المنظر ..لقد كان للمنظر

وجود...

أنا لا أحب القصة ولا أحب الخلق ..لقد كان فى

المنظر غير هذا ..

كان للمنظر حصول على ، كان فى المنظر سرحة

الفكر السريعة فى المنعطف المختفى .فى المنظر إبرة

كبرى لم يشوهدا التقصى.

كان للمنظر وحدة ومعمار وصرامة الوجود . إن

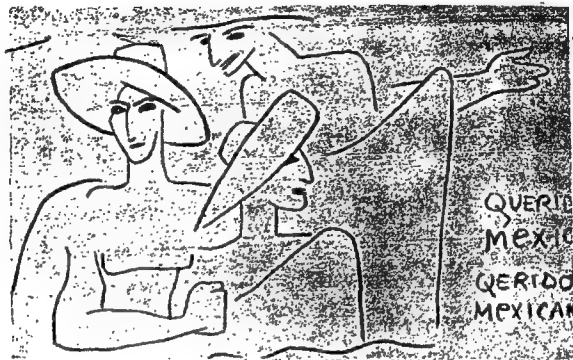
القصة هزل والخلق الإنسانى ترقيع عجوز خرفة ليس

للعمل الفنى معجزة.

بدء التجارب النومية

أ- كيانات النوم

الحركة مفنودة مضيقه كأنها تبعد الغروب المضموم



تستحلف الشمع أن يغيب في نفسه وأن تفرق الذهب
الاحمر في السواد الراقف من الشمعة على العمود
الابيض في الآن . قد ثقل لسك فان عيك ويمسك في
داخلك . اللمس الثقيل منسى في يدك وأطراف أصابعك
كلته رجل مجوز نسي وتخلي.

انفتح واستنشق الهاء (م) أليف أليف واطرك الدال
تحملك . إنسل وإنسل على الطريق الخفى في اللام . لا
تلمنى لا تلمنى فانا أريد أن أنام.

١٩٤٨ / ٣ / ١٥

متباعدة حتى تنتهى واحدة واحدة.. فى حذاء قديم
قد أصلحته يدا.

« من «كتاب حرف ال ح» -دار المستقبل- ١٩٨٥»

فى المنحنى الدائرى المتقدم من الظلمة . والكيان المقيم
يتناول وينفخ كانبياح الماء الأسود الداكن الراقد .
والدال د د د الصبية وبودة مثرية DOUCE تهدد
نفسها فى بجوية مدللة والجو مبلل ناعم لاعين فيه ولا
بعد قد عدل من خطوطه الكيانية التى تحتوى الأشياء
وشارف فى نفسه أغوارا نقية لا ينتهى لها انفساح .
الظلمة حبيبة حنون فيها الدال واللام ورائحتها صابقة
مسكرة منتجة.

وأنا ساكر منتش أقول أن الدلة هو النوم . دله دله
دله حتى تنام حتى تسارع من هنا حتى يريحك الآن .
حتى تقلد الأرض المشدودة على نفسها وتشارف الأفق
الذى هو AU DELA.

DELTA -DELA -DELTA والسمع والبصر
وانطفاء الشموع . شموع البيت مطفاة لأن ميوتك المنقلة

مقطوعات مرغمة

مقتل

فليس للكلمات ثوب خاص بها

وهي لا تصنع لنفسها أثوابا

وكل قسر كذب. وكل كذب نفاق. والكلمات

مرغمة منافقة

فلذا أراد المرء أن يكون صادقا فليصمت

فكل كلام بالقطع كذب مرغم

وصعوبة الفهم هي في فهم الإرغام. فكيف

ننكره وكثنا أحرار

والكلمات تتخايل في أثوابها المصنوعة

الكاذبة

وهي ممزقة مهترئة

تريد أن تتجاهلني

ولكنها تعرض جمالها المخزون

تحت جناحيها وخلف عنقها وفي حركات

قدميها

فكائها تعطى وهي نافرة

ولهذا طعم فريد في النساء والعصافير

ومرة واحدة يطرن جميعا بعيدا

إلا واحدة تظل تغازلني

وأظل أحبها بون كل كالحریم

ولأثنى كنت وحيدا ومحروما

وبى جوع شديد للفرام

نثرت حبوب الرز في الشرفة

إلى كل بكر

كل امرأة أو فتاة بكر

ويحكم أنها بكر فقد رقدت مع نفسها

فليس أحب للبكر من نفسها

وليس أجمل لها من عناق بدنها.

والرجل عندما يأتي يكرر ما حدث

ولا يضيف شيئا إلا الحمل

الذي هو ما تخشاه البكر

ولهذا يظل الرجل مرتبطا دائما

بالخشية وبهذا الاختراق الموجه

الذي ليس هو السعادة التي تعرفها أو

تريدها البكر

ففسر فتحتها الصغيرة على تلقى الرجل

هو ظلم وجريمة الحياة

وطريق الموت

وتظل البكر. رغم كل اختراق

وتظل كل امرأة بكرا

ما دامت تعرف وتحب نفسها

وهي أجمل ما في الوجود.

كل كتابة

كل كتابة هي كلمات مرغمة

فليس للكلمات إرادة حرة.

وكلها مرغمة أن تظهر في ثوب مصنوع

وقلت لهن هي حبوب الحب

فقد أسقطت عليها كل رغبتي

وإذا بكل العصافير تعود

لتلتقط الرز المدهون بالحب وزعفران الغرام.

كل كلمة

كل كلمة عبادة أو قطعة أرض

نخفي تحتها أو نبني عليها

كيانات وبيوتنا لا نستطيع

معاشرتها أو سكنها

فعندما نفعل تموت الكلمة

وتتعرى الأرض ويضربها الجذب

فالتاريخ والمجتمع ياكلان الكلمة

ومعها كل وسائل الخلق

وكأن العدم نواة الكلمة

والمحارب القديم لكل كينونة

سجنون ليلي

كل عشق جريمة ترتكبها الروح

بلا مبرر أو هدف

وفي كل لحظة يمتلك قيس ليلي

بلا نقص أو تحرج

وليس للمجنون عشق عنصري

بل هو امتلاك كامل وفرض لكل عنصرية

مجنون ليلي في كل لحظة

يعيش قمة الجنس وقمة الموت

وهو في كل حين لا يتنازل

عن لحظة أو قطعة أو ملمح من ليلي

فهى كلها له فى كل حين

أسى

كل مشاكلى لا يحلها إلا العودة للرحم

فيه الاكتمال الذى أردت فيه الدائرة التى

هى اكتمال

فيه المعنى الحقيقى لحرف الـحـ

فالح هو فى الحقيقة الرحم . وإذا كانت

الراء رؤية

فاليم هى بالفعل الأمل والرحم

لماذا لا يبلغ المرء المعنى

إلا عندما لا يكون هناك معنى للبلوغ

فالفقد والمعنى فى الـحـ

هو العودة وليس المستقبل.

لأن الولادة هى الموت الحقيقى

ومغادرة الرحم أصل الشقاء

وأوله وآخره

لقد وهبت الحياة أم

ولهذا ما جنت على أحد

فالأم لا تصنع الخطيئة ولكنها تصنع الكلمة

وكانت الكلمة فى الرحم

وفى البدء كانت الكلمة وليست الخطيئة

أما الخلاص فهو الرحم والأم.

الزله المجهول

فى يوم من أيام رسوليته بروما

شعر بولس الرسول بقوة الوحدة

ووحشة الغربة

وراح يردد فى ذاكرته كلمات المسيح على

الصليب

لم شبقتنى يا رب

لم شبقتنى فى هذه المدينة المنكوزة الإيمان

وراح يسير فى شوارع المدينة الجافية

يطلب من ربه أن يسلمها له وأن يهديها إليه

وقال: إننى لا أطلب ملكا بل قلوبا مؤمنة

ولا أطلب أن تعنوا لى الجباه

ولكن أن تتركنى أمسحها وأعمدها بكلمتك

وكان على وشك أن ييأس وأن يترك المدينة

التي خلت من الرب

وسار بولس إلى أطرافها عند معابدها

المكسرة

وراح يقلب فى ركام المعابد

وإذا به يجد على الأرض

تمثالا ناقص الرأس والزراعين

وقد كتب على صدره: «الإله المجهول»

وبينما هو يفكر فى هذا الإله فى عبارته

رأى نورا يشع من التمثال المكسور

وصوتا يدعو أن يحتضنه وأن يحمله

وعندما رفعه فى يده التصق التمثال بصدره ولا نموذج

وكأنه يحتضنه

وسمعه يهمس له: هذا المجهول هو أنا

جئت لك أمسح الوحشة والغربة عنك

وأقول لك: فى كل مكان لن أتركك

وهكذا أصبح الإله المجهول هو الرب القادم

ويخرج بولس الرسول من روما

حاملًا على صدره إلها.

نظرات لغوية

لقد تقدم بى الزمن..

لحم اللغة مصنوع من الصورة والقيمة

ومن الاستعارة والتشبيه والوصف

«بى بى» فيها قسر وإجبار

وكأنه الرجل المجوز المحمول على عنق

السندباد

هو يمسك بقدمه فى العنق

ولكنه غير قادر على أن يهبط بقدميه

«بى» تحمل كل هذا ولا يدري أحد أين ؟

أما تقدم فهى إشكال غير محلول

فيها نفى للعجز وللشيخوخة وكذب على

الزمن

وكأنه فعلا يتقدم ولا ندري بأى معنى

فمعنى التقدم هنا كأنه ممسوح مغلق

وكأنما هو ممنوع على أن يفهم

أما الزمن فهو وحده صورة غير مرئية

ولكنها بالرغم من ذلك صورة لا أصل لها

ولا نموذج

ما أغرب لحم اللغة..

فإذا وقعت فى الضمير

فقد دخلت المسرح إلى داخله



وأغلق عليك الستار

وتظل «لقد» لحما زائدا كالسمنة

تصمل مع ذلك الفاجع والشكل والقدم

الأعرج.

نجية لكل موت

سوف أذهب راضيا رقيقا

في هذا الليل الوديع

فما أسعد الروح ببلوغ

هذا الشاطئ الأبدي المريح

حيث تعود الروح إلى كل الكل

وتنتهي تلك الفردية الموجعة للحياة

كل فرد صورة من النقص والتشويه

لا تنتهي

وفي الموت اكتمال في نقص

فيه راحة وروح وخلاص من العيب والخلل

الذي في كل روح

أمين وتحية لكل موت

« من مقطوعات من «نجم» كتاب مجلة شعر - القاهرة ٢٠٠٢ »

من السين والطلسم

لعبة تهود الجارية

كنا فى القرن الثالث للهجرة
وكانت ما زالت منيرة مضية غضة،
على الرغم مما كنت فيه من فجر .
كانت الدنيا قد أعلت أقطارها
وطرقات روما قد استحال
طرقات لنا .

وكنا قد بدأنا نتعلم التاريخ
ونعرف أن هناك إنسانية
نحن الذين نصنعها

ما أقرب محمد منا وما أبعد
هو بالنسبة لنا القيمة والقانون وكنا
نسميه الشريعة ، وبعض الخفايا

كانوا يسمونه الحقيقة
ولكننا مثل كل التاريخ

كنا نكذب وكنا نخفي الحقيقة
بغدادى الثرية الصاخبة لا يملكها أحد غيرى
لأننى كنت حرا باقيا وحيدا على كل محور

كان أبى قد مات عن ثروة
وكنت أعمل كل جهدى أن أتحرك فيها
لم أكن أبذر ولم أكن أسرف

ولكننى كنت أعرف ما تستحقه اللحظة
ولم يكن هذا ، فيما تعلمت من قيمة
خطأ أو خطيئة

كانت مدينتى قد أصبحت «بوليس»
بل على وجه أصح «مترى بوليس»

وكنت قد تعلمت الكلمة من أصحابى:

قسطا وبقا وبننا اسمها ماريا
فى دير فى حدائق بغداد الشمالية.
ولم أكن أعرف أننى أدخل فى حرب
سوف يكون لها تاريخ

كنت أستسلم ، كلى مسلم ، لأضواء اللحظة
ولكننى لا أتحدث عن التاريخ
بل أتحدث عن نفسى

وعن طريقى إلى قرن جديد
كله أنانية وتقرد

كنت قد عرفت الخمر بألوانها جميعا ،
حمراء كالإياقوت وبيضاء كاللبن وصفراء
كالكهرمان

وعرفت مواعيدها وأسماءها
 وأنواع ما يمزج بها من ماء ومشروبات .
وكانت حياتى مع النقل والفاكهة

ونسيرات اللحم المنتقى
من الذبيح المختار أو الصيد الفريد ،
ومن المجائن والمليّنات

قد أصبحت كلها دارجة مطروقة
مبتدولة فى معجمى الفردى
يتباحثها العلماء ويضحك بها الأصدقاء

كانت طرقات اللغة مفتوحة
تتدفق فيها مياه العربية
وكان كل أجنبى فى الفكر والكلمة،
كرات زجاجية ملونة نحرکہا بأيدينا وأقدامنا

والكل لنا ، وأى سر غير معطى
 حين مرفوض ، قد يكون شيقا ..
 ولكنه لا يعنو هذه الحنود.
 فحنود هارون الرشيد ممتدة متعمقة
 وأعلامه المنتصرة تخضع الاسرار
 هداياه فى بغداد عطايا
 تصنع الحكايات والغيرات،
 وكلمات بريده خلف الثغور
 تحكيها الألسن الأعجمية
 وتردها من جديد، فى أوراقنا العربية
 لتكون حديثا متجددا مكرورا
 فى ليالينا الخمرية
 كنت ألعب النرد والشطرنج
 وأصوات جوارى لا تمد
 لكل صوت أنواع من الوجد
 وألوان من الشبق
 العود معروف الأقسام
 وعلى كل قسم أصوات
 والحن الجوارى العجاوات
 تستوعبها فى سخرية
 أحكام موسيقانا
 فما أدع أن تكون الأعلى
 وأن تكون الحجة والمرجع
 -٢-

لم يكن فى الخمر والصوت والهدايا
 شئ لم أره عن أبى..
 ولكنه كان يعرف التوسط..
 وعلى الرغم من أن «خير الأمور الوسط»
 قد اكتسبت أبعادا أغريقية،

وانتنى كنت اقتبس أرسطوطاليس
 فانتنى -على عكس أبى- كنت مسرف التطرف.
 كانت فرديتى لا تشبع
 وكان الجوع الفريد الذى لا يعرف له سبب،
 قد ضرب أعماق روحى
 ومد فيها جنورا عميقة
 كنت قد جئت لأبى على إناث كثيرة،
 وكانت لواعج شوقه للذكر
 قد مدت كيانه فى شيوخته
 فلما جئت ، تجسدت فى كل الأشواق
 وريانى كائناتى حسناء مدلة.
 كان الذى يقدم لى
 هو خير ما فى الدنيا حتى الغزل
 وفى ختمتى الأولى للقرآن
 أقام حفلا راقصا
 وفنت جوارى لى:
 «بدا ربيع العذار للحنق
 والورد بعد الربيع كيف بقى
 أما ترى التبت فوق عارضه
 بنفسجا طالعا من الورد».
 -٣-

ولقد نشأت لا أعرف
 غير الأشعار العربية
 بالوزن وبالقافية
 ،
 بالرقص الهادئ المنتظم
 والخطو المسوك إلى أوتاد.
 وألوان التعبير فى موج
 موحد الأطوال

وعرفت أن الشعر يلتف ويدور
ليترك الحقيقة المحيية، في داخل النفس ،
بلا نغم ، كالحجر .

ويظل الشاعر ، مهما أطال،
لم يعبر ولم يعبر ولكنه قد نظم
والنظم في الخارج الخارج،
وفي الداخل موج بلا طول ولا حد
وحقائق لا تكسر ولا توزن
فلم أكن أعرف ، مثلاً ،

على كثرة ما قال فيها من شعر
هل نام أبى مع تودد أم أنه
رباهما أبى مع تودد أم أنه
رباهما فقط وأحب منها سنوات
النضج والكمال
كانت قد نشأت معي كالأخت

،
فلم أكن أهتم إلا بخدماتها لي،
وكانت قد اتخذت مع أبى باب الدرس
وأنصرفت بكل جوارحها إليه .

لم تكن تلعب معي إلا أمراً
ولم تكن تتزين إلا بتنفيذ التعليمات
وعرفت - دون اهتمام أو اشتراك -
مشايخ البلد وفقهاها
وعلماء وكتاب ونساج ،

يمالون لها أوراقاً ويصنعون لها الكتب ،
ولكنني كنت أعرف أنني عندما أريد
أنى قيل كل شيء
وأننى أستطيع ، إذا أردت ، أن أوقف حفظها
وأن أجعلها فقط تنتظر لى

أو تمشط لى شعري
أو تسوى لى ملابسى ومظهرى لأخرج
وكنت أخرج لأعود
فزارها ، آخر الليل وأول الفجر،
ما زالت على شموعها وقناديلها تقرأ ،
وتترقص فى غير ما صحبة،
على أنغام تخترعها فى وحدة
وتغنى عليها فى صوت مخفوض مهموس ،
فاذا هزتها بما فى من خمر أو شقاوة ،
ريتت على وهداث نزواتى بالأخوة،
وصحبتى لأنام دون كلام-
وتذهب فى الردعات إلى حيث أبى ،
لتوقظه لصلاة الفجر .
كان كل شيء معاداً مكروراً،
كالوزن فى الشعر،
فظللت مسوراً مسيحياً لا أعرف من الحقيقة

شيثاً

-٤-

والقصة بعد ذلك معروفة
مسجلة ومسطورة

عندما تبديت ثروة أبى ،
كالسحايات فى الصيف
ظهر فى داخلى النوق
كائه كل ما أملك .

فلأنا لا أعرف حرفة أو صنعة
وليس لى فى أى علم بروز-
ومن لا يعرف النوق ، لا يعرف
إنه أبهظ الأحمال فى النفس ،
لا يشيع ولا يقنع

وليس له من حدود إلا الكمال
وعندما يعنى روحك هذا المزرع
يجفوك كل اقتناع
وتتجمد روحك أمام أى نقص
ولا تعرف فى الكمال أى تحقق ..
ألن ما تضرب به الروح النوق.
وأثقل ما تحمله النفس ما أثقلت به روحى ،
ويدى تقصر ، وروحى وعينى
ولسى وأذنى بولك حواس بدنى
كما هى مشبوبة على عهد مضى ..
ولكننى بوتلك قصتى ،
بدأت أرى وأعرف نوعا آخر من الكمال .
ومن يعرف القصة ، يعرف ما فعلت تودد
قالت للخليفة : إننى ليس مثلى جوار ،
وما يريد سيدى أقل الأقل
فيما أستحق
فإن أردتنى وأردت أن ألعب ،
فأنا الكفيلة لك بنيام كالخود
يمر فيها العلم كله بولك ما تعرف الدنيا من
نوق».

وحضر الخليفة مثلى كل عروض تودد
يأتى العالم التحرير ويذهب عاريا
قد جردته من ملابسه
وأنا فى الغرفة ، بكل ما لى من نوق
أنقاس وألق ولا أعرف أين أذهب ،
أو ماذا يريد
وخرجنا بالقصة الهارونية الفريدة:
أكبر ما تفتخرى به جارية من مال ،
ونفس الجارية بكما هى :

لم يمسه أحد .
كل هذا لى ، من لعبة لا حد لها غير الكمال
وانتهى الأمر وانقضت سحاباتى ،
وعننا معا الليت
وليس بعد هذا إلا شيئا لا يقص
صارت تودد وارتفعت وأصبحت
شيئا كالأيقونات فى الأبيرة .
لم أكن أرى فقط ، ولكننى كنت أملا
بجمال وكمال لا أفهمه
وكانت -فيما يبدو- تتصور أننى أفهم
ولكننى لم أكن أفهم على الإطلاق
وعندما نظرت فى نفسى مليا
وجدت أن كل هو إدراك
لكمال لا حدود له .
فماذا على أن أفعل وماذا على أن ألس؟
كان انتصارها أمام الخليفة
قد جعلها أعلى من أى امتلاك
وكان الذى حققته غير مفهوم أو مدرك
فى حدود الحاضر واللحظة
إو أننى سألتها لما استطعت صياغة السؤال .
هل هى حقا امرأة؟ وهل هى حقا لى؟
ماذا كان بينها وبين أبى ؟
وماذا بينها وبين كل إرادة فى الدنيا ؟
ولكننى وجدتتها تنظر إلى وعرفت أنها تنتظر
ولا يمكن أن يكون لدى القدره على أن أفعل
أمام كل ما حقت .
وهكذا سكت وتركتها تذهب فى الردهات
إلى حيث ترتب لنفسها غرفات ولحظات للنوم
واليقظة.

لم أكن أحس إلا أنها مستقلة،
ولم أكن أستطيع إلا أن أتركها لرايتها
ولست أدرى أين الخطأ وأين الصواب،
ولكنني كنت أدرى أنني أعجز عن أن أتقدم
أو أن أعيد صياغة ما تمت صياغته
وهكذا يفشل الحب أو لا ينشأ .
كنت إلى هذا الحد واعيا،
وكنت إلى هذا الحد عاجزا ،
أيقونة صارت ملففة في الاعجاز ،
معجونة بصمت الكمال ،
مسلسلة في التحقيق الذي لا ينال

-٦-

وعندما دخلت غرفتها
وكشفت عورتها
بهزني النور والصمت وأعجزني الحق
عن أن أمد يدي.
واستبحت نفسي ورغباتي
فلم أجد طريقا إليها
واندفعت كي أرى فلم أر غير النور
ولا يعرف الرجل كيف يقارب امرأة في النور
كانت كلها ظلمة وكلها ظلال
وفي أول مرة عند فراشها أحسست مرة أخرى،
أنني فقدت ثروة أبي
وأن لا أمل لي في شيء.

-٧-

ووقفت وحدي في الغرفة
أرقب البدن العاري المغطى
والروح المغطاة العارية
وسكت في البدن والروح

لأسدل الستر وأقبل الحجاب.
واختفت توبد للأبد في البيت
دون أن أعرف لها غرfa
أوردهات.

١٩٨٧/٧/٩

رحلة الخلق

خرجت أنا وابتني
في رحلة طويلة
كان الطريق طويلا
لاحد لنهايته
على الأفق في صفحة السماء
أعصار قادم
تحركه الظلمة المتقدمة
كان على أن أصارحها
بما في نفسي من حقيقة
وكنت أتلثم في الكلمات
كما أتعثر في الخطى
كان الأمر قد صدر
وكان على أن أنفذه .
وكان سناها هو كل ما أملك من نور
ففي الليلة السابقة
قال لي الرب : قبل الفجر القادم
عليك أن تتبجحا
نهضت في قلب الليل
وأخنتها في حضني
أشم في البدن النائم
كل طيوب الحياة .
وفي الظلمة المطبقة
يتفجر في مسامها النور

وفي شفتي أنوق ملمسه
وتحركت الجريمة في يدي
فهزنتها لتقوم

وجلست تسوى شعرها
وتوهجت عيناها بإبتسامة
وفي قلب الليل قالت
بكلمات كلها حب
أنا حاضرة لما تريد
تجمدت ارادتي كما يجمد الماء
وانبثقت من الجمد
دماء ساخنة
لم أبك ولم أتردد
ولكنني سحبتها من يدي
وخرجنا معا للطريق
لم يكن الموت ما أخشى
ولكنني امتلأت
«بالرعب والرعدة»
قديمان كالجبال
راسخان كالصخور
عصيان على الخروج
من البدن
فقد لفهما الإله بارادته
وحط عليهما اسمه
كجناحي غراب

وقلت لها: علينا أن نسرع
حتى لا يطلع الفجر
يارب هذا الليل
أن نورها من صنعك
يا صاحب الفجر القريب
لماذا تريد ما تريد .
في ساعات الليل الأخيرة
قد صنعت الوجود
وبذعت في داخله
سيال هذا العدم
الذي هو ارادتك
وصفت من حسننها
كل ألوان الخلود
ووضعت في يدي
سر هذا الخلق
بلا حب ولا معرفة
ولا فعل مريد
هيا اقنعي يا حبيبتى
فعد طلع الفجر
يتقجر حسنك في يدي
وعلى عيني يرتسم
السر الذي لا يموت
لرحلة الخلق
التي لا تنتهي .
١٩٨٧/١٢/٩

محاولة

وفاء بغدادى

إلى بيلعن عجزى قدام .. أبسط أحلامى
فتجيبنى البنت اللى بتلبس أخضر
وتبيع أحلامها
ويا الجبنة البيضاء
وتمد إيديها
أسفل عرييتى
ولأول مرة أحس انها سايقانى
وأما اسفل شغلى ..
تنشد شفائفى من غير تمييز
ترسم نفس الضحكة المختومة على وش
الناس
أرجع ويا زميلتى ..
وأما توقفنى إشارة
قدام فاترينه مش بتبيع غير الفساتين
البيضا
تسألنى مين عاجبك فيهم؟
ألقى لسانى بيفلت منى ..
يعجبنى الفستان الأخضر
تضحك ..
اللون الأخضر مش موجود .

إمبارح ..
قررت أنى ألبس بدلة غيرى
واستقنى من فتجان القهوة اللى ..
بطعم الحزن
وأنور فيه ع السكة المفتوحة
اللى أنا يلطم ألقاها ف قلبه
وح اشيل البؤرة السوداء اللى ف قلبى
وادفنها ف آخر حته ف قلبى
علشان ماتشوفش الألهة المكتومة
وأنا بادئ لأمى الإيره الصبيح
وبسرعه .. ح انزل من غير ما احضنها
علشان القلب اللى اتمغطت فيها -
مايشدش منى الحزن
وأما انزل سلم بيتنا .. عكس الناس
لازم أحس .. عكس الناس
ترفضنى جدران السلم
فاتظاهر قدام نفسى
إنه بمرور الوقت
لازم .. ح اتعلم
أنزل ..
فاتقابل ويا رصيف الشارع

زمن القرنفل

اعداد وتقديم: أحمد الشريف

الشعر في حياتي هو الرمان الكبير ، لذلك وضعت البيض كله في سلة واحدة، كتبت أحسن دائما أنه -الشعر- يقف دائما إلى جوارى حتى أكاد أمسك بتلابيبه بكنا طلقين -الشعر وأنا- يضعان أقدامهما -هكذا كتبت أرى- في تراب المستقبل ، وخریشان بالظافرهما سقف الأبدية:

عبد العظيم ناجي

عبد العظيم ناجي ، بدأ مشروعه الشعري في أواخر الخمسينيات حتى منتصف الستينيات وكان على وشك أن يعد نصوصه كي تصدر في كتاب عن دار الآداب، بعد الاتفاق آنذاك مع صاحب الدار . لكن فجأة ولأسباب كثيرة لم تصدر المجموعة وتوقف ناجي عن الكتابة حوالي ربع قرن . نفس هذا الأمر أو قريب منه حدث لعدد من الكتاب والفنانين من نوى المواهب الجبارة منهم من عاد ومنهم من فضل الصمت والاختفاء للأبد.

عبد العظيم ناجي عاد للكتابة عام ١٩٨٧ من خلال باب «تجارب» في مجلة «إبداع» والتي كان يرأس تحريرها د.ممد القادر القط وفي عام ١٩٩٢ تكونت جماعة أدبية في بيت ناجي وأصدرت مجلة (الأربعائون) وقد تسامح ناجي في شهادته في عدد المجلة الأول: ما الشيء الذي أريد أن أنجزه بعودتي للكتابة؟ هل ستكون كتابتي مجرد إضافة تراكمية- فوقية أو تحتية ، أفقية أو رأسية- للمنجز والسائد هل ستكون شيئا مختلفا ؟ ثم -بداية- ما الشيء الذي سأختلف عنه ؟ اقتضت الإجابة عن السؤال أن يبدأ ناجي بقراءة الإصدارات الشعرية والنقدية والبراسية التي طرحت في فترة توقفه عن الكتابة . وقد خرج بمعطيات كثيرة ، أهمها أن تكون مع هيرا قليبس ، لا ننزل ماء البحر مرتين.

لقد عاد الجواد إلى حلبة السباق ، انتكأ الجرح وعاد طفل الشعر الشكس وصدرت مجموعة الأولى بعد الصمت الطويل ١- يسقط الصمت كهدية» ١٩٩٢ بكتاب الأربعائون . ولعل دلالة العنوان لاحتجاج إلى توضيح .

٢- في عام ١٩٩٧ صدرت المجموعة الثانية عن هيئة قصور الثقافة ، سلسلة أصوات أدبية ، بعنوان «الحنين تلك العبودية الزرقاء» .

٣-بعد هذه المجموعة بعام واحد أصدر «كعكة ذهبية في البيويل المحترق» عن هيئة الكتاب، سلسلة



كتابات جديدة ١٩٩٨.

ثم حدثت أشياء

توقفت مجلة (الأربعاشون) بعد العدد الرابع وبدأت المشاكل والأمراض تلاحق الشاعر والإنسان يبدو أن الجواد العريق المحدث قد أضرب بجسمه طول السباق . لكن ويقوة الموهبة والإرادة معا ، شرع ناجي في كتابة « زمن القرنفل » ، هذا النوع من الكتابة الذي اندمج وامتزجت فيه الكتابة الروائية بالسير الذاتية بالتحليل الفني بالتأمل بالشعر المصطفى وقد أثرتنا في هذا الملف ، إن نختار بعض النصوص من هذا العمل الأخير علنا نفتح نافذة على حياة وإبداع هذا الشاعر الكبير.

زمن القنقل

كطائر البحر أزرع عيني العنيدتين في ماء جسمك ، ثم أخرج متوجهاً بالسّمك الملون، من بين كل الشوارع اخترت شارعاً ومن الشارع اخترت لافتة، وعلى اللافتة رسمت هاوية بحجم ياسك المتلاقي، أنت ماء الكتابة والدمشة التي لا تكرني.

في الملهى الليلي الذي يقع على شاطئ استانلي ، كان كل شيء يدقّ إلى التفاؤل ، فالجميع يحلمون بأطفال لهم أسنان بيضاء ، أفرغ الكأس في جوفه دفعة واحدة ، ثم حيا الراقصة بدبابة من رجله ثم ختم التحية بسطة مخيفة ، داخل دائرة الكحول ونصف دائرة من اللحم البشري ، كان (عباس أبو الحمد) يخفق بجناحيه وهو يخرج من ملهى (الكوت دازور) متباطئاً نراع سلحفاة بنفسجية من سلاحف المياه العذبة.

وحدك الآن مع الليل

مع البويضة المخصبة

مع اللحظة المواتية لطرد الصيارفة من الهياكل

-٣-

استطالت الزغب فأصبح ريشاً ، عند ذلك جلس الملك على ظهر النسر وقال له: طر بنا إلى أجمل بقعة في الدنيا ، اختار النسر مملكة سبأ ، وجزر القمر وحدائق بابل وقصور ممفيس وأبراج فينيقيا وجبال اقريطش ، ثم هبط على صخرة جرداء.

-أهذه هي أجمل بقعة في الدنيا ؟

-نعم يا صاحب الجلالة

-كيف

-إنها مسقط رأسي .

-٤-

يبدو أن للحب أرجلاً كثرجل السلطعون، تنفصل ثم تعود للنمو مرة أخرى . ويبدو أن حارس الغابة لم يطلق سهمه على غزالة الزمن ، هذه هي المرة الأولى التي يفتح فيها هذا الصندوق الذي أغلقه وخبأه ثم نسىه وتذكر (علويه) ، كانت تركب من القطار الذاهب إلى المنيا كل صباح ، اعتاد أن يراها في اليونيفورم المدرسي : التاثير الرمادي ، القميص البيج ، الجزمة اللبابة ، الباييون الكحلي ، لقد اطلق عليها (طائر البنجوين) لأنه كان يحب طيور البنجوين ، كانت علويه تتمتع بسمرة صافية وجمال أنثوي دافئ ، لقد زارها بعد أن تزوجت وفوجئ بسرب من النجاج والبط يقتحم عليه الحجرة ويتغوط فوق سجادة الصالون.

-٥-

على الجانب الآخر كان هناك شاب يحمل حقيبة سفر صغيرة ، يحلم بعاصفة استثنائية تختزل العالم إلى كومة من الحصى بكى يعيد صياغة هويته المعمارية ، توقف الشاب أمام تمثال رمسيس ، وضع تحت

قدمي إكليلا من الزنبيق الأسود ، ثم استقل القطار الذى يحمل بقرة لانهاية.

تداعيات

اقترح عليها ان ترسم القطعة الأخيرة فى لوحة الكانفا بايقاعات لونية تكون اختزالا لكل ألوان القطط الأخرى، بدأت ثيانو تفكر فى إضافة بعض الفقرات إلى برنامج الحفل الشهير مثل لعبة (الدبابيس) ، (التمبولا) فى (البيضة والملطقة) دخل غرفته وجلس مع كتاب الأشمونى لم يكن نيته أن ينظر إلى كتاب الأشمونى، وتدرجيا ترمى إلى سمعه صوت

ثيانو

لماذا تأخرت كثيراً

مع أن الثلوج قد ذابت

وزهرة القرنفل أعدت لك كرسيًا على حافة الليل

-٦-

البيت الجالس القرفصاء على الجناح الغربى للنيل يطل برأسه كمصباح داخل مذبح ، تنهدت الاثداء الموصدة والشرابين المتبله برحيق النعاس ، القابعون فى بطن النهر دفعا بفقايع الهواء إلى السطح ، اشتعل البيت بالثفاء والخور والنباح والزقاة والنهيق والهدير ، بعد ذلك قدم الرب ابتسامته الناصعة البياض لابنائه الطيبين ، فى منتصف البيت وقفت امرأة صغيرة الحجم فى ثوب من الكريب جورجيت ، كانت تقوم بتوزيع بنور الشمع على القلل الفخارية المصقوفة داخل صينية من الصاج، إنها وديعة ققروط أُنزق.

فى رمضان تسجن العفاريث داخل الزنازين ، وربما تصاب عظام سيقانها بالهشاشة والاعوجاج ، وربما تصاب عضلاتها وغضاريفها بالضمور واليبوسة ، هذا ما أفتى به الرجل الغليظ الواقف داخل مرجل، يستطيع هو الآن أن يتحرك داخل الغرف المظلمة دون أن يدخل طرفا فى هذا الديالوج الليلي الصعب ، بل يستطيع أن يركب التريزين الحديدى ويترك جسمه يندلق بقوة ، ثم يقفز إلى السلم الخشبي ويستأنف الصعود إلى حيث الخلجان المضاعة بهوج الكالسيوم ، بل يستطيع أن يتجه مباشرة إلى تلك الغرفة المغلقة الأبواب دائما، ان تحاصره تلك الأيخرة القرمزية التى تصعد من كرة عميقة فى الحائط ، ثم يتشكل منها رأس نيل وفقرات عنيفة وممصات ، إنه يعرف أن وراء أبواب هذه الغرفة أجساماً شبه عارية تتأرجح وتتمجج فتتقزز اثداؤها الساخنة وتبص حلماتها السمرء المشقوقة من شرفات الثياب بالذقيق ، وقد تتفرج الأفخاذ قليلا فتكشف عن رأس هذا المثلث الداكن الذى يحس دائما برعشة غامضة كلما رآه ،

قالت جدته : اليه الصغير عايز الحصان المنقوش يا بنات.

ويخرج الحصان المنقوش من الفرن ، فيضع على ظهره السرج ويتقلد حمائل سيفه ، ثم يمشى بين صفيين من العساكر والمذاكى والناخبين فى النواقر مردداً (قيل أن تذهب إلى الحرب ، ضع باقة من زهرة القرنفل بين نراعى زيجتك) وهجاء تطلب منه جدته أن ينصرف ، لماذا لا تتهار كل المدارس على رؤوس كل

المدرسين والفراشين ، عليه أن يتحرك الآن في كل الاتجاهات كحبة الصوندر بحثاً عن حمالة البنطلون وعن الكتب المبعثرة في كل مكان ، بعضها تحت السرير ، وبعضها في حظيرة الأرانج ، وبعضها أخذتها العفاريت قبل أن تدخل زياتنها .

-٧-

القيت بجسمي علي دريزين السلم وتركته يندلق حتى النور الأرضي ، نبت في دهاليز البيت ثم اندفعت إلى غرفة المسافرين ، كان هناك قايعة في عمق الغرفة ممسكاً بمسبحة من الودع الأبيض ، على رأسه عمامة على شكل قمع لها طرر وشراريب ، على كتفيه شال قد نصلت ألوانه وفي قدميه جرموق قديم من المطاط .

إلى جانبه حقيبته من قماش الجبردين لها حمائل من الجلد ، يطل منها مخازن حديدى وشاكوش خشبي معقوف وبعض الأحذية البالية ، لم تكن له عينان ، فالجفون قد تهدلت وترهلت حتى أخفت العينين تماماً ، ولم تكن له يدان ، فاليدان قد تحولتا إلى أرجوحيتين معطلتين ، ولم تكن له جبهة ، فالحفرة والأخايد قد شقت طريقها في جلد الجبهة وغاصت في عظم الجمجمة ، ولم يكن له فم ولا أنف ولا ترقوة ولا حرقفة ولا حرقفة ولا حنجور ، إنه مجرد كومة من عظم قديم يابس .

ها أنت تجلس أمام لوحك الخالدة (عم محمود الإسكافي) إنها لوحة أكثر خلوداً من لوحة (نارمر) ، هو صغير الحجم كبيت من الشعر لكنه كبير كملحمة شعرية ، محاور الحديث في المرة السابقة توقفت عند زينة عرابي ومؤمرات القنصل الانجليزى وخيانة بيلسبس ، في هذه المرة يبدأ الحديث من حيث ينهدر الماء في البلعوم حتى يصل إلى صنوق الصدر وخزانة الأمعاء ، لابد أن نشرب الماء رشفة رشفة ، عند ذلك تتحول القطرات إلى السنة تسبح لله وتستغفر لنا ، نحن الآن مع هذا الرجل البعيد الذى لا نعرفه ، والذي يحاول أن يفتح بصدر حصانه باباً في الصحراء ، إنه رجل بغير جسد ، وضع الرجل كرسيه تحت شجرة من أشجار التنوب وجلس يمشط صمته بظافره ، في منخل صغير وضع قلبه ، وحين اهتزت شجرة التنوب اهتز المنخل ، فتناثرت قطرات من الدم على جسم الرجل الذى ليس له جسم ، على الجانب الآخر كانت هناك امرأة نلقى بضحكاتنا الساخنة في جليد مدفأة ، نظرت إلى عم محمود فوجدته قد توقف عن الكلام بعد أن تقاربت أجزاءه وتقلصت مساحة جسمه ، وسقط رأسه كتفاحة قديمة بين الركبة والجرموق ، قال الرجل الغليظ الواقف داخل مرجل ، هذا هو الناموس الذى كان ينزل على (موسى) .

غناء التراتب

فى يوم الأحد من بداية كل شهر ، تستعد الحواس الخمس يقاعتها فى كل ركن من أركان البنسيون ترتفع باقة من الورد ، مدام (آرتيس أبوستيليس) صاحبة البنسيون تضع ابتسامتها على كل شئ ، قالت له (ثيانو) بنت صاحبة البنسيون: الليلة مفيش شمهط مسيو (أحمد) ، فيه واحد فنظرية بس . فوق المنضدة الكبيرة تناثرت أطباق الكالينولى والنيجرسكو والرومييف ، من جرادل الثلج أطلت أعناق

زجاجات الويسكى والفيرموت ، تلاقت الكئوس على شرف (زوريا اليونانى) ، قام الجميع بالرقص على موسيقا الفيلم الذى كتب قصته (كازاندا زاكس) ، ثم اشترك الكل فى غناء جماعى على آلة السانتورى لأغنية (المطر والدموع) مطرب اليونانى (ديميس روسوس) :

المطر والدموع فى القلب والشمس

عندما تنبكي يمتلئ قلبك بأمواج قوس قزح

قام (ديمترى) وهو شاب قبرصى الجنسية ، بتقديم رقصة من نوع الاكرويات ، وقدمت (أوليفيا) وهي فرنسية الجنسية- فاصلا من رقصة الأفلامنكو وقدمت (ليدا) الأرمينية الأصل- إحدى الرقصات الشعبية المشهورة فى بلدها ، أقبلت ثيانو فى فستان فوسفورى يكشف عن كل الصدر ولا يستبقى الاجزاء رمزيا من الحلمتين ، أعطاها يده فأعطته صدرها المفترس ، ثم بدأ جسمها يتحرش بجسمه:

هاهى أجنحة الموج تنكسر تحت أسوار طيبة العظيمة

ها هى القوارب لا تنبس بكلمة

ما جنوى أن يقول الناس عنى ذات يوم : إنه مر من هنا
حاملا فوق ظهره ضحكته الأليفة وروحه المقفرة:

ما جنوى أن يبعث الناس فى جيوب معطفى عن تذكرة
من تذاكر المتروكى يرصعوا بها صدر الانسيكلو بيديا؟.

متى ترتفع هذه الشمعة البكر إلى منصة الرب؟

متى لا نبعث ريش الطواويس على ريش الطيور القذرة؟

متى يغسل العالم يقظة كتفيه فى نعاسي؟

ليس وجهه السرى ومر بمعاقل الرومانسية المحتضرة فى لاکورتا والأرميتاج وكازينو الضفدعة ، عاش لحظة الانتحار الجماعى للشهب والنيازك فى نادى التيرو ، كان ضجيج اللوحات يخرج من توابيت المتاحف فيقرع أذنيه تذكر أنه على موعد مع المغنية الصلعاء وللاعب البيانو لا المجهول..لم يكن فى حاجة إلى النوم بل كان فى حاجة إلى يقظة أبدية ، شرع فى خلع ملابسه لكن شيئا شل قدرته على كبح جماح صرخته ، كانت ثيانو ترتد فى سريره عارية تماما ، وعندما زالته الدهشة بدأ يتأمل هذا الجسم الاسطورى ، الحلمتين الورديتين ، الشعر الطازج المشووط فى استدارة الإبط ، الغابة الرابضة عند ملتقى الفخدخين ، نظر إليها فابتسمت وباعدت ما بين فخدحها ، فأدرك أن موانئ جسمها مهياة لرحلة بحرية مميّنة. ،

-٩-

وضع رأسه على كتف أمه ثم أطل من نافذة القطار ومسح دموعه فى سعف النخيل التذكارى ، عاد إلى مراقبة الهداهد وهي تتقهقر خلف ذاكرة الحقل ، تراجعت مداام أرتمس وتقدمت أمه كى تضع فى

سريره باقة من كسبرة الثعلب كانت مدام آرتمس تبدو مرتعشة الصوت مكتله اليدين ، أخبرته بأن ثيانو أرسلت له عشرات التلغرافات وأنها فى النهاية تزوجت من (ديمترى) وسافرت إلى قبرص ، دخل غرفته فوجد سريره قابعا فى الظل كأنه مصاب بغويا الضوء كانت اليجامة لا تزال معلقة على شجب فى ظهر الباب ، لم يكن فى البنسيون غير ساكن واحد هو (سعيد المنيسى) وهو شخص صموت متطير ، يقضى معظم وقته فى أكل الجوافة ولعب (الدمبلز) ، فى الليل بدأت رحلة البحث عن (يسنت) ، بحث عنها فى الكريزى هورس ، فى البلى بوى ، فى المومسنير ، فى الأمباسادور ، فى سانتا لوتشيا ، فى سان جيوفانى ، لكنه لم يعثر لها على صورة واحدة فى الأفيشات المعلقة على مداخل هذه الملاهى ، لقد انهار العمل البكتريولوجى فى شارع السردينى الملب ، وامتألت الأرض بالسراطين والضفادع السامة والصراصير المصفحة وحيوانات اللاموس وأفاعى البازيليكوس ، ومن مخفر متقدم ، ومن نقطة مركزية كان عليه أن يعيد قراءة البانوراما ، وأن يدفع بالسفينة إلى أحد الأحواض الجافة ، إلى متى تظل حاملا سؤالك المعلق؟ شعر بأنه فى حاجة لأن يغنى ، فبدأ يهين حنجرته ويعيد ترتيب عضلاته الصوتية ، لكنه تذكر أنه نسى ريشة العزف ، أحس بالغبطة لأنه قد يصبح واحداً من المفوضين فى بيع تذاكر الغفران ، هبت عليه نسمة باردة من جهة البحر فامتألت حواسه باليقظة وامتألت صفائح دمه بطيور الماء ، الذبابه الأثنى عادت إلى رقصة البولكا ، فمتى تكمل البويضة المخسبة عبورها المتعثر إلى حيث تصبح مخلوقاً سوياً؟ الليل يحرق فى وجهك فلماذا لا تصفح عنه كى يصفح عنه؟ ثم لماذا لا تضع «تاريخ كله أمام كاسحة العام وتدفع بكل علامات الاستفهام إلى المقصلة» فى النهاية قرر أن يجلس على مقعد من المقاعد المصطفة على الكورنيش ، لابد أن امرأة ما سوف تهبط من السماء أو تخرج من البحر كى تجلس معك ، ستكون امرأة شقراء بل سمراء بل ، ستأتى فى فستان من الحرير بل خلابية اللون من الموسلين بل من البريكار ، ستقول لك حين تراك:

(أه ياعصقورى الصغير ، ما أشد ما اشتقت إلى ذقنك الطروب وأذنك المثاليتين ويديك المتخمتين بالوشايات ، ثم تطلب منك أن تغمس ريشتك فى محبرتها كى تكتب قصيدتك الأولى بالطبع سوف تتظاهر بأن القصيدة لا تروق لك ، لكى تعود إلى وضع الريشة فى المحبرة . وربما زعمت لها أن القصيدة لا تزال فى حاجة إلى تنقيح كى يظل الحوار بين الريشة والمحبرة حواراً لانهائياً ، مر قطار الشرق السريع فهبطت منه مدفأة وشجرة من أشجار الكريسماس وآلة لتدليك اليأس تجلس بمفرده بين المدفأة وشجرة الكريسماس وحرك الآلة على مواضع رأسه ، دقت الساعة الثانية عشرة فسقطت كل أسنانه اللبنية وتبتت مكانها أسنان حادة كآسنان سمكة القرش ، كان (سعيد المنيسى) مستغرقا فى لعبة الدمبلز وإلى جواره طبق مملوء بالجوافه ، وحين استشعر الرجل وجوده اندلق على قذاله ودار ثورة كاملة عكس عقارب الساعة ثم أغلق عليه باب غرفته فى الليل كان يجلس مع أوليفيا فى مطعم (يونيون) مع فطيرتين من السمك المفروم ، لقد زارها فى مبادرة لتضميد جراحه - ودعاها للسهر معه فى ملهى (الاجلون) كان الملهى يقدم مجموعة من التابلوهات الرائعة التى تجمع بين فن البالية وفن الاستريتينز ، بدت أوليفيا رائعة الجمال فى

فستان من البليسيه وجاكت مشغول بالسيرما ، بعد انتهاء العرض دعتة إلى أن يكمل معها السهرة في شقتها بشارع الغرفة التجارية ، وعلى إيقاع مقطوعة من موسيقا البوب، وقفت أوليفيا تقدم له رقصة استعراضية خلعت فيها ملابسها قطعة قطعة وعندما أكملت خلع القطعة الأخيرة ، تلقاها بين ترابعيه وأخذ ياكلها قطعة قطعة، بعد أيام عانت ثيانوكى تصطحب أمها كى تعيش معها فى قبرص ، بدت ثيانو أكثر أنوثه وإن كانت أكثر بدانة ، وفى يوم من أيام الأحد التى لا تنسى ، شهد البنسيون المطل على شارع تيجران بكامب شيزار آخر حفلة فى تاريخه الغنى باللحظات الإنسانية الجميلة، فى هذه الليلة رقصت معه ثيانو رقصة الوداع ، وفى نهاية الرقصة تطلعت برقبته وأجهشت بالبكاء.

-٩٠-

صعد إلى البنسيون فوجد تلغرافا يخبره ب وفاة أمه ، كان يعرف أن الوقت سوف لا يسعفه كى يلحق بمراسم تشييع الجنازة ، لكنه قرر أن يقوم بمراسم جنازته بمفرده ، وما إن وصل إلى قريته حتى استقل المركب للضفة الشرقية واتجه إلى قبر أمه ، كان يعرف قبرها دون أن يراه ، راح يصعد التل الرملى بينما كانت الشمس تسقط على نتوء صخرى يشبه قرن الوعل ، ها هو القبر الصغير ييسط جسمه على أجمة من الصبار والتين الشوكى ، تلك هى شجرة الزيتون الملكى فندجف نسفها وجفت فى يدها كأس القداس، وتلك هى المشكاة قد سقطت من يد نخلة الزيت ، أسند رأسه إلى حجارة القبر ، وأحس بأن للهواء أوراقاً إبيره كشوك القنفذ ، كانت الشمس قد غاصت فى التتوء الصخرى فهدت مقبورة البطن ، برج الكنيسة المتطاوول تناثرت من حوله أحجيات الكلمات المتقاطعة ، أما هو فقد تساقطت من بين عظام أصابعه كل المجرذات والوضيعات والمطلقات ، أمام عينيه بسطت الصحراء كفها فرأى أمه تعدو من بعيد فى ثوب من الكريب جورجيت كى تضع فى جيبه باقة من أوراق خصبة الليك نظرا إلى غمازتيها وقبلها فى جبهتها ، ثم عاد فوضع رأسه على حجارة القبر، الرجل ذو الكرسي الذهبى لا يزال جالسا تحت شجرة التوتوب وقد أمسك بيده آلة على شكل بجعة لمعرفة اتجاه الريح وقياس قوة الزلازل ، تطايرت أشلاء من قرص الشمس على ريوس النباتات المتحصرة ، فحمل القبر ووضع داخل تجويفه الصدرى ، ثم أخذ طريقه عبر التل الرملى ، ثم شق طريقه فى الماء بين أسراب الكراكى وطيور السمندل ، ترك جسمه يغوص فى الماء إلى أن تحول فى النهاية إلى نوع من الطحالب وأشجار المنجروف.

-٩١-

ها هى ثيانو تصحو لتتملا ، قضاء ذاكرته ، إنه يتذكر الآن كيف التقى بها أول مرة فى السيارة المدرسية ، كانت تصغره بنحو أربع سنوات ، ومن خلال رسم تخطيطى بالقلم الرصاص تشكل فمها الممثلئ الشفتين وأنفها الدقيق بوعيناها الواسعتان المكحلتان ، ثم جاء طائر الغر فعلا جسمها بالتفاصيل ، ثم مد البحر يده فحدد منابت الشعر، كانت السيارة المدرسية تتحرك داخل منشور زجاجى يتحلل فيه الضوء إلى فسائلة السبع ، وكانت حناجر الكلاب التى تجرى من حول السيارة محشوة بالتوايل ومضاعة بدهن السيرج ، أما حقيبة ثيانو فكانت متخمة دائما بالأرانب المجعده ، إنه يتذكر الآن كيف كانا يعيشان

معاً داخل قارورة ملقاة في عرض البحر .

وكيف كانت أعضاؤهما التناسلية تنمو تدريجياً وهما ينظران إليها في سعادة ودهشة ، ويعد أن اكتمل نموها بدأت تدخل مع بعضها البعض في جدل ومناقشات ساخنة ومفتوحة حتى الصباح ، تذكر أيضاً كيف أنهما تزوجا من قبل أن يولدا ، وكيف سقط خاتم الزوجية في بئر فبكت أيديهما بكاء شديداً ، ومن الدموع صنعاً خيطاً التقطاً به خاتم الزوجية ، عند ذلك أحسا بالقدره على أن يخترعا جسميهما وأن يكونا موجودين .

هزيمة القرنفل

من البلكونة المظلة على شارع شامبليون بالأزريطة راح يختلس النظر إلى البحر ، كان يقوم بإحصاء درج السلم اللانهائي الصاعد من الماء ، ويرصد معركة الفقاقيع المنهوكة القوى التي تغفر أفواهاها ثم تنفجر فور ملاستها للشاطئ الرملى ، عصافير البورى كانت تنتقل بين الجسور العائمة ثم تعود فنفس مناقيرها في النسيج المسامى لزرقه البحر ، وتفسل أردافها وحناجرها المشقوقه في الزبد المتطاير ، ثم في النهاية تصطف على رفوف الماء كتجوم محتضره .

هذا هو اليوم الأول الذي يتعرف فيه على شخصية البنسيون الجديد الذي انتقل إليه ، بعد أن أغلق بنسيون مدام أرتمس أبوابه عقب الرحيل الدامى ، هو الآن يعمل مراسلاً لإحدى المجلات البيروتية التي تقود حركة التحديث في الكتابة .

اعتاد كل يوم أن يلتقى بوليفيا كى يقضيا السهرة معاً في شقتها ، أو يذهبا معاً إلى السينما ، بعد ذلك يتناولان عشاء خفيفا في محلات تافرن ، في اللقاء الأخير أبلغته بانها تنهيا للعودة النهائية إلى فرنسا ، وأنها سوف تحرص على الحضور للاسكندرية كل عام كى تقضى معه عطلة رأس السنة .

كانت مدام (أنيتا) صاحبة البنسيون الجديد امرأة شديدة الشقرة ، لها شعر بلاتينى ، وعينان في لون عسل النحل ، وهى تجمع في وقت واحد بين صفتين متضادتين ، فهى جميلة جداً لاستثنائياً و بذائبة استثنائية قدم لها نفسه على أنه صعيدى فشبهت شهقة كانت تودى بحياتها ، وبعد أن زفقت من شهقتها ، بدأت ترشقه بعينين مملوحتين بالتعوس والعدوانية ، ثم أخذت وضع التائب للانقضاخ ، وبدأت تقرأ قائمة ببعض المحظورات (عيش بلدى ممنوع ، طرشى ممنوع ، لصة روستو ممكن ، خضار سوتيه ممكن ، زيارات مفيش ، وأحد يوم يس فيه زيارات) ،

-لكن دى مسائل شخصية يا مدام .

- انت حماره .. صعلوكه ، وأحد صعيدى مفيش مخ ، هنا واحد مكان محترم ، قالت ذلك -هبتت باب غرفتها في وجهه . جلس في غرفته وانفجر في الضحك ، ويعد يومين من إقامته في البنسيون كان قد تعرف على كل الشخصيات التى تعيش معه .

عرف أولاً أن له رفيقا في البنسيون يسكن في الغرفة المقابلة ، ويعمل أستاذاً في معهد البحوث بالشاطبي هو الدكتور (يحيى الجمبيهى) وهو رجل تجاوز الخمسين لكنه لا يزال عزياً .

عرف أن مدام أنيتا متزوجة من رجل أرمللى هو (مسيو أنطون) وهو رجل مخطوف اللون فى السبعين من عمره ، كان يملك داراً للطباعة والنشر فى بيروت ، لكنه -بسبب بعض المواضع السياسية- نقل نشاطه إلى الاسكندرية وهو الآن يملك محلاً لبيع الفضيات فى شارع الفلكي ، ورغم أن الرجل مصاب بتليف فى الكبد وقصور فى أحد الشرايين التاجية ، إلا أنه مدمن للخمر بصورة مرضية ،وهو شخص متقف يجيد الانجليزية والفرنسية والألمانية.

عرف أن مدام أنيتا تملك كلباً فى حجم الفأر يسمى (تويسى) ينتمى إلى عائلة كلابية برجوازية تسمى عائلة (البيجل) ويعرف أن أجسام هذه الكلاب- هذا ما تقوله مدام أنيتا-ليست من لحم ودم ، بل هى مجموعة من الفونيمات الموسيقية المرفهة ، فى كل مساء تخرج مدام أنيتا ، على سنجة عشرة ، بعد أن يكون الماكيبير قد مر بفرشاته السحرية على حافة الغم وأرضية العينين ، ثم تصحب كلبها المرفف الرقيق فى جولة استجمامية يتقف فيها الكلب من ضغوطه العصبية ويستعيد فيها استرخاءه النفسى .
بدأ وقع الأقدام المتصاعد من درج السلم يقترب ، لم يكن القادم شابا يحمل بلطة مثل راسكولينكوف ، ولاشخصا يلبس حذاء مفكوكاً مثل الرجل الصينى ، إنها أوليفيا جاءت تزوره فى اليوم المخصص للزيارة.

فى البقايا الخمس الأولى وقفت مدام أنيتا أمام أوليفيا مشوهة كلاب تنس نسى مضريه ثم ابتسمت ابتسامة شريرة ، ثم بدأت تتحرك حولها حركة حلزونية كئودة من ديدان الأشجار المثمرة ، بعد ذلك تقدمت بشكل ينذر بوقوع كارثة ثم أطلقت ضحكة مروعة.

-أنت واحد مجنون ، واحد فرنساوى مع واحد صعيدى .. ممنوع ... ممنوع اعتدل الطقس تدريجيا ،فانضمت أوليفيا إلى مدام أنيتا والدكتور الجمبهى ، أما هو فقد فضل الانسحاب إلى غرفته.

-١٣-

من الشرفة المطلة على البحر ، وفى تاريخ مجهول ، جلس يكتب هذه الرسالة أستاذى العظيم عم مصمود الاسكافى.

كم تمنيت لو أنى أختزل عمرى كله فى يوم واحد أعيشه طفلاً أقف أمام المرأة مدججا بأقواس الكمنجات وأحذية البهلوانات ، ثم أخرج إلى الناس لابساً قبعة يونابرت ، ممسكاً بسيف جنكيزخان وحرية لوتشفيرو.

لقد اشتقت كثيراً إلى زينة عرايى ، وبيلسبس والليمون المخلل ، والمرأة التى تشبه صنجاً وعروحه ، أعلم أنك لن تقرأ هذه الرسالة لسببين: السبب الأول أنى لن أضعها فى صندوق بريد ، والسبب الثانى أنك لا تعرف القراءة والكتابة ومع ذلك فثنا مستمر فى كتابة الرسالة ، إننى أشعر ككفى أنظر من فتحة فى صندوق الدنيا ، لكنى لا أستطيع الربط بين الصور التى أراها ، أحس كأن هناك خللاً فى سياق الترتاب بين الصور ، وأننى أتحرك داخل زمن لزج كعصارة الراتنج يومعنى أنق . أحس كأن هناك أسئلة صغيرة



تقلت من بين أصابعي ، لكنها في النهاية لا تشكل سؤالا كلياً له كينونة صلبه ، أنت طبيعياً تفهمنى جيداً ،
وتؤمن معنى بائناً لا نستطيع أن نضع قمعيصاً واحداً من مادة السيبلولوز ثم نزع أن يصلح لكل الفصول
أنك تذكر أن يكون العقل مصدراً للمعرفة ، لأن الحقيقة نسبية ولأن مقاييس الزمان والمكان نسبية ، وأعرف
أنك بنفس القدر تؤمن بأن حضور دم المسيح في خبز الغريبان قضية لا تصلح للطرح العقلي بومع ذلك
فهى قضية ذات كينونة صلبة ، المشكلة أنى أصبحت أنكر العقل والجسد معاً .

هل هو عرض فيسيولوجى من أعراض شيخوخة الحواس ، هل هى رحلة بدأت فى الفضاء فتصانمت
معها نواميس الأرض ؟ هل الصخرة المقعورة انحسر عنها الماء فاكلت النوارس لحم كتفها ؟ أم أننى أقف
فى الزاوية المعكوسة التى تؤدى إلى انتكاث الخيط ؟ أم أننى فقدت الورقة التى تعطينى حق المشاركة فى
اللعب مرة أخرى ؟

هل تسمح لى بأن أشعل سيجارة ؟ وهل تسمح لى بأن أقول إن السيجارة الآن قد دخلت فى منحنى
الموت ؟ وأن الموت يبدأ من اللحظة التى يتم فيها دخول النطفة إلى الرحم ؟ إن السيجارة تعيش مثلنا حياة
تخلو من الواعديه ، أو بحسب ألبير كامو - حياة لا أشواق فيها ، إن أحلامنا - هكذا قدر لنا - هى نوع من
جراحة الزيزان التى نعيش كل عمرها فى مرحلة التشنج ، فإذا اكتمل نموها ماتت ، يبدو أننى قد بدأت
أؤمن بأنى أصبحت إقليماً فى مملكة الألم الضخمة ، ويبدو أننى قد بدأت أؤمن مع أاناتول فرانس - بأن
الحياة معمل لصناعة الألوان الخزفية المعدة لآماكن مجهولة ، بعضها يكسر فيرمى ، وبعضها يستعمل فى
أمر سخيفة ، وهذه الألوان هى نحن .

هل تعرف أننى فكرت فى أن أسرق كرسيًا من كراسى البنسيون ، ثم اتجه به إلى الصحراء كى
أجلس تحت شجرة تنويه ؟ بالطبع إن أحمل معنى آلة لمعرفة اتجاه الريح أو قياس الزلازل ، بل سأحمل
مبيدًا حشرياً لقتل الأسئلة .

أستاذى العظيم :

ها أنذا أقف فى نفق مظلم ، القطارات تمرق من حولى ، ولا أستطيع تحديد القطار الذى يناسبنى .



إشكاليات تعدد معنى المصطلح

د. سمير حجازي

وضع النقد العربي الجديد أربعة معان مختلفة لمصطلح **Structuralisme genetique**.

١- البنيوية التركيبية ٢- البنيوية التوليدية. البنيوية التكوينية البنيوية الدينامية

ويلاحظ القارئ أن أغلب الآراء متفقة حول نقل كلمة **Structuralisme** بمعنى البنيوية وهو نقل صحيح ولا ينقصه سوى تحديد مضمونه. لكن الخلاف قائم في نقل كلمة **genetique** حيث نقلت كما هو واضح بأربعة معان مختلفة، الأول بمعنى التركيبية وهذا المعنى يوحى للقارئ بعلاقة عناصر النص ببعضهما البعض من حيث الشكل أو التركيب. والثاني بمعنى التوليدية وهذا المعنى يوحى للقارئ باستنباط عناصر يخزونه في بنية النص، والثالث بمعنى التكوينية، وهو يشير إلى طبيعة تكوين النص من زاوية بنائه. والرابع بمعنى الدينامية ومعناه تغيير النص وفق مجموعة من التغيرات المترابطة فيما بينها تبعاً لعوامل حتمية خارجية.

ومن الجلي أن كافة هذه المعاني تختلف فيما بينها من حيث المدلول، والقارئ المتخصص وغير المتخصص يتساءل مع نفسه: أي هذه المعاني أقرب لنقل المصطلح؟ والجواب هو المعنى الرابع (البنيوية الدينامية) ومن البديهي أن يتساءل القارئ: لماذا هذا المعنى هو القريب أو الوثيق الصلة بجوهر مدلول

المصطلح؟.

الجواب يقتضى توضيح الخطوات التى انجزناها وأتاح لنا فرصة الوصول إلى تمديد نقل المصطلح بالمعنى المذكور.

(أ) الوقوف على الخصائص الجوهرية للنظرية التى أفرزت المصطلح.

(ب) قراءة نموذج نصي فرنسي استخدم صاحبه المصطلح فى سياق محدد.

(ج) استخلاص معنى ذى دلالة فى بنية اللغة والثقافة العربية وبنية اللغة والثقافة الفرنسية.

من المعلوم أن : مصطلح **Strvcturalisme genetque** واحد من بين مصطلحات السوسيوولوجيا الحديثة للأدب ، التى أرسى قواعدها لوسيان جولدمان (Lucien Goldman) فى ستينيات القرن العشرين . وهذا الاتجاه ينهض على فرض أساسى مؤداه أن الإبداع الأدبى يعد رمزا للحياة الاجتماعية بكل أبعادها المختلفة . وهذا الفرض يسمح للناقد أو الباحث أن يدرك سمات الآثار الأدبية وسمات المجتمعات بصورة مجملة . والأدب فى ظل هذا الاتجاه يعتبر شكلا من أشكال التعبير الذى يبرز بطريقة معينة نظرة للعالم **Vision Dumonde** وهذه النظرة ليست ظاهرة فردية وإنما ظاهرة جماعية . ويمكن وصفها (النظرة) بأنها كنظام للفكر يفرض نفسه على فئة معينة من الناس تعيش فى ظروف اجتماعية واقتصادية متشابهة والعمل الأدبى وفق مفهوم "جولدمان" يعتبر نمطا بنائيا ذى وحدة عضوية متماسكة . وهذا البناء على رأيه يعبر عن مؤلفه من جهة وعن صلبته بمصره ومجتمعه من جهة أخرى .

ويتفق مع مجمل التحولات والتطورات الاجتماعية والتاريخية ويعتبر نتاجاً لرؤية معينة للعالم فى عصر معين ، وهذه الرؤية تعد تعبيراً عن موقف جماعة أو جماعات بشرية من حركة التاريخ ، ومعنى ذلك أن بناء العمل الأدبى ذو طابع حيوى وليس حقيقة ثابتة . نظرا لأنه يحدث داخل إطار صيرورة تنأى به عن كل المعطيات الجامدة، وهذا البناء على رأى جولدمان لا يعتبر انعكاسا للبناء الاجتماعى أو تعبيراً عن شخصية المبدع وحده ، بل يبدو كواقعة لها دلالة موضوعية تثبت وجود وحدة بين الفرد المبدع والمجتمع تتم بطريقة دياكتيكية فى التاريخ(٢٣).

من هذه الخطوط العامة الموجزة لمبادئ جولدمان نستخلص أن بناء العمل الأدبى بناء مرتبط بطريقة غير مباشرة ببناء الواقع الاجتماعى والتاريخى، وهذا الارتباط يجعله فى حالة حركة دائبة وغير ثابتة. لأن الفرد المبدع ليس فى عزلة عن حياة بناء هذا الواقع، ومن ثم فإن بنية عمله مكيفة ومتجهة وفق طبيعة حركة المجتمع والتاريخ ، وعلى هذا الأساس نفهم أن نظرية جولدمان تفسح مكاناً رئيساً للتطورات أو التحولات الاجتماعية والتاريخية بحيث لا يبدو بناء العمل الأدبى بناء ذا طبيعة ساكنة أو بمعزل عن التغيرات أو التطورات التى تطرأ على الوسط الاجتماعى الذى يحيط بالفرد المبدع ، بل هو بناء فى حالة حركة دائبة طالما إن الكاتب الفرد يعيش داخل نظام اجتماعى معين ، يحكمه التغير أو التطور من فترة تاريخية لأخرى.

وبناء على هذا فإن نقل معنى إصطلاح:

Structvralisme gemetique إلى العربية ، هو البنيوية الدينامية ، وليس كما ذهب
النقاد والباحثون العرب التركيبية ، أو التكوينية أو التوليدية، وهذا المعنى نستخلصه من جوهر المبادئ
النظرية التي وضعها جولدمان ومن مميزات نقل المصطلح بهذا المعنى .أنه أولا يتفق مع هذه المبادئ
النظرية ، وثانيا أنه ذو دلالة واضحة ومحددة بالنسبة للإطار الثقافي الذي نشأ فيه والذي نقل إليه.
والقارئ العربي يستطيع أن يدرك بسهولة أن البنيوية الدينامية هي البنيوية غير الثابتة
duroman Statique فاستخدمه أيضا شارك كاستيلا في نص دراسته المسماة:
Stractre omonesques et vision sociale chez guy mupass-
ant

وبناء على هذا نعتبر التحليل الذي ذهب إليه أحد النقاد العرب المعاصرين حين نقل المصطلح بمعنى
«البنيوية التوليدية» تحليلا غير قائم على اعتبارات موضوعية حيث يقول : إن المنهج الذي صاغه لوسيان
جولدمان بمنهج يتناول النص الأدبي بوصفه بنية إبداعية متولدة عن بنية اجتماعية وهذا التحليل ثلثمس
فيه عيبا شائعا لأنه لا يوضح للقارئ كيف ولماذا هي بنية متولدة عن بنية اجتماعية ، هذا من جهة ومن
جهة أخرى ماذا يعنى بعبارة «بنية متولدة» والناقد يعتبر أن مجرد استعماله لعبارة النص الأدبي بنية
متولدة قد قدم حلاً للمشكلة وكان كلمة «متولدة» كفيلا بأن تعطى للمصطلح شرعية استخدامه وتدعمه
بأساس منطقي يبرر للقارئ سلامة اختيار هذا المعنى . دون الاستناد إلى المبادئ الجوهرية والمنهجية
التي أفرزت المصطلح أو الاستناد إلى نماذج نصية استخدمت في سياقات فرنسية توضح المعنى وتؤكد ،
وتكشف للناقد أن بنية النص الأدبي مرتبطة بحركة الواقع الاجتماعي والتاريخي كما ألمحنا سابقا ،
وليست بنية متولدة عن البناء الاجتماعي كما يقول.

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإننا لو تساطنا : ماذا يعنى بالبنيوية التوليدية في إطار الثقافة
العربية أو إطار الثقافة التي نقل عنها المصطلح، لو طرحنا هذا السؤال على الناقد لكان الجواب غير
محدد لأن هذا المعنى يشوبه الغموض فضلا عن أنه ليس قريبا من جوهر المبادئ النظرية التي وضعها
جولد مان . أما إذا قلنا «البنيوية الدينامية» فإن مفهوم الدينامية مفهوم ذو دلالة في اللغتين العربية ،
والفرنسية ويوحى للقارئ بطريقة مباشرة بعدم الثبات والحركة والتغير ويعبر عن المعنى الذي يقصده
جولدمان والمعنى الذي يستخدمه تلاميذه وأتباعه في نصوص بحوثهم أو دراساتهم .

محمل القول أن نقل لمصطلح معين نقلا موضوعيا من إطاره الثقافي الأدبي إلى إطارنا العربي يحتم
على الباحث أو الناقد- كما ذكرنا من قبل أن يقرأ قراءة دقيقة الخطوط الرئيسية للمبادئ النظرية التي
أفرزته فضلا عن قراءة نماذج مختلفة عن استخداماته داخل عدد من النصوص البحثية أو الدراسية حتى
يتحرك في حدودها ،وفي حدود طبيعة اللغة والثقافة العربية لكي يتحرر من قيود النقل اللفظي أو الحرفي
للمصطلح ، ويتغير فقط بنقل الدلالة العامة التي تحكمه، إن هذه الطريقة في المعالجة هي السبيل الأمثل
في التعامل مع نقل المصطلح بطريقة موضوعية لأنها تضمن عناصر تجعل العقول جميعها تتقبلها .
وتخلص الناقد أو الباحث من كل تلوين وجداني أو انطباعي ليس في حاجة إليه وهو ينقل المصطلح أو

يحدد معناه ، وهذا المنهج يتأى بنا عن النسبية والتعددية والاختلافات التي تشتت وتحير القارئ ، فموضوعية مشاهدة المصطلح ، وموضوعية تحديده تقود الباحث أو الناقد إلى موضوعية النتائج ، وهذه الموضوعية توحد بين الأساليب المختلفة ، وتجعل عمليتي النقل والصيانة متشابهتين في أغلب الأحوال ، وهذا من شأنه أن يخلق بين النقاد أو الباحثين إنفاقاً أو شبه إنفاق في التعامل مع المصطلح بعامه أو في تحديد معناه أو مدلوله بخاصة..

والواقع أن تعدد نقل معنى المصطلح قد لا يثير مشكلة بالنسبة للقارئ إذا كانت مقارنة أو متشابهة من حيث المدلول ، إذ يمكن في هذه الحالة أن يهجر بعض المعاني ويختار بطريقة ما أحد المعاني الأخرى ، لكن المشكلة تظهر حينما يكون أمامه عدد من المعاني المختلفة تصل أحياناً إلى درجة التناقض فيما بينها ، فيقع في حالة من التضييق لا يرى كيف الخروج منها.

ولكى تتضح هذه الحقيقة نتوقف عند مثال آخر هو مصطلح **poetique** فقد نقله النقاد والباحثون كما هو وارد في الجدل بعدة معانٍ وصيغٍ معظمها مختلف عن الآخر ، وهذا الاختلاف يصل أحياناً بالقارئ إلى درجة التناقض أو التعارض ، فضلاً عن اللبس الذي يواجهه في أحياناً أخرى:

الشعرية: ————— الإنشائية ————— الشعرية.

علم الأدب: ————— الفن الإبداعي ————— فن النظم

نظرية الشعر: ————— فن الشعر ————— بوطيقا

بوتيك ————— علم الشعر.

ومن النظرة العابرة للمعاني السابقة يكشف القارئ وجود اختلاف فيما بينها ، وهذه الاختلافات تسيطر على ٩٩٪ منها ، فالشعرية غير الإنشائية ، وعلم الأدب يختلف عن فن النظم ، ونظرية الشعر تختلف عن فن الشعر ، والفن الإبداعي يختلف عن علم الشعر .. إلخ هذا من حيث الاختلاف ، إما من حيث التناقض فإن القارئ يجد مظاهره معثلة في مصطلحي «الإنشائية» و«علم الشعر» فمصطلح الإنشائية في ميدان النقد العربي الحديث ، مصطلح يندرج في صفوف مصطلحات نقد التفكير . باعتبار أن غاية هذا النقد هي الإنشائية الوصفية ، القائمة على أساس منطق الوجدان الرومان ، والإنشائية هنا تعني إعادة إنتاج النص الأدبي وفق معايير ترفض الاستناد إلى العقل والعلم. بينما مصطلح «علم الشعر» يعني مجموعة المعايير التي تستند إلى العلم والعقل لدراسة الشروط الواجب توافرها في النص حتى يكون قادراً على أن يصبح شعراً..

ومن المقارنة بين معنى المصطلحين يتضح للقارئ مدى الاختلاف والتناقض فيما بينهما فضلاً عن اللبس والتشتت.

وإذا شأمننا معنى المصطلح الرابع (علم الأدب) والخامس (الفن الإبداعي) صادفتنا نفس الشواهد السابقة والدليل على ذلك أن مصطلح «علم الأدب».

Science de la litteratvre هو أحد مصطلحات الناقد الشهير رولان بارت في مضممار النقد البنيوي الشكلي ويستخدمه للدلالة على فرع خاص من فروع الدراسات اللغوية يبحث في

مسألة تعدد المعاني الرمزية فى بنية النص الأدبى ، أما البحث فى أحد معانيه فيدخل فى مضمار النقد . ومعنى ذلك أن الناقد أو الباحث نقل مصطلح **Poetique** بمعنى علم الأدب ، إصطلاحات النقد البنويى الشكلى وليس فى صفوف اصطلاحات النقد اللغوى الحديث الذى يدمج إليه رومان جاكبسون وإتباعه من أنصار هذا النقد . وهذا السلوك اللغوى يغير شك من شأنه أن يحدث خطأ وإسبا ليس لهما وجود فى إصطلاحات هذا النقد الذى نستخلص من دعواه أن مدلول المصطلح **potique** يشير إلى السمات الفنية المدرجة فى الرسالة اللغوية وبناء على هذا فإن المعنى القريب لجوهر المصطلح هو الشعرية أو الشعارية.

وإذا قصدنا إلى المعنى الخامس لمصطلح (الفن الإبداعى) لاحظنا أنه مركب من كلمتين : فن ، إبداعى . والفن فى جوهره خبرة من نوع خاص تجسم ما يعترى النفس من حركات وانفعالات تعبر عن ذات المبدع وعن العالم الذى يحيط به . والانفعالات والقصورات والتعبير عنها عملية لا تنتمى إلى الواقع العلمى كما يصوغه العقل فى حين أن معنى مصطلح «علم الأدب» ينتمى إلى الواقع العلمى بينما الفن ينتمى فى جوهره إلى الواقع الذاتى وليس الموضوعى . ولغة الواقع الموضوعى تختلف عن لغة الواقع الذاتى بطبيعة الحال ، ومن ثم فإن اعتبار مصطلح الواقع الذاتى **Poetique** تارة بمعنى علم (الأدب) وتارة أخرى بمعنى الفن الإبداعى معناه أن الناقد أو الباحثين الذين ذهبوا إلى هذا الرأى يخلطون بين ما هو ذاتى وما هو موضوعى فى معالجة مصطلح واحد.

إن هذا يدل على تناقض فيما بينهم ويدل أيضا على شطط وتجاوز غير مقبولين لحدود المصطلح فى مصادره الأولية وفى سياق استخداماته الأوربية ، وهذا السلوك اللغوى (التناقض والشطط) لا يفسره— كما الحنا سابقا —فكرة نسبية النقل أو نسبية الثقافة وهذه الحقيقة هى السبب فى أننا تلج الحاحاً شديداً فى رد هذا السلوك اللغوى إلى منهج التعامل مع المصطلح بعامة ونقل معناه بخاصة —وهذا المنهج يتميز بالانطباعية والعشوائية ، أو التقهقر إلى ما قبل النزعة العلمية فى معالجة المفردات أو الرموز الثقافية الغريبة.

انظر أيضا كيف ترجم مصطلح **Ecart**—فقد ترجم بالمعنى الآتية:

الفاصل—الاتساع—البقاء—الفارق—العدول والنظرة المجملة إلى هذه المعانى تجعل القارئ يطرح السؤال هل هذه المعانى تؤدى وظيفة متماثلة أو متشابهة فى بناء النص النقدي ؟ الجواب كلا، نظرا لأن هذه المعانى لا تؤدى هذه الوظيفة داخل بناء النص والدليل على ذلك أن المعنى الأول يشير إلى الحد الذى يوضح الفروق بين نص وآخر. والثانى يشير إلى انتشار مجموعة صفات معينة والثالث يشير إلى ثبات مجموعة خصائص معينة فيه والرابع يشير إلى عنصر أو عناصر المخالفة. والخامس يشير إلى هجر القواعد المتبعة فى معالجته.

إن المقارنة بين كل معنى وآخر تؤكد وجود مدلولات مختلفة ومتعارضة فى بعض الأحيان ولا تقرينا من معنى محدد.

وهذا يوضح لنا مدى الصعوبة التى يواجهها القارئ عندما يحاول الوقوف على معنى

مصطلح **Ecart**، وهى صعوبات تمس الإطار المعرفى واللغوى الذى يتحرك فى حدوده الناقد أو الباحث ولا يختلف الأمر فى نقل مصطلح **Deconstra** فهو نقل بمعنى التشريحية تارة والتفكيكية تارة أخرى والتشريح **Anotomie** كما هو معلوم . علم يدرس التركيب الداخلى للأجسام الحية والتشريح فى اللغة يعنى تحليل المادة تحليلًا دقيقاً، أما فى مضممار فى النقد فمعناه غير محدد . فهل يعنى تحليل التركيب الداخلى للنص ؟ إذا كان ذلك هو المقصود.

فإن هذا المعنى أقرب إلى النقد البنىوى الشكلى ، لأنه يقوم بعملية تحليل النص من زاوية بنائه ويركز اهتمامه على تركيبه الداخلى. بينما التفكيك فى اللغة يعنى قطع الروابط بين عناصر النص وبعضها وفى مضممار النقد يعنى حل وحداته وإعادة تشكيلها أو إعادة إنتاجها وفق معايير إنشائية وصفية ومن ثم يكون التشريح غير التفكيك ونقل معنى المصطلح باعتباره تشريحيًا يبدو بعيداً عن جوهر المصطلح والمعنى القريب من الجوهر هو التفكيك ، وليس التشريح.

هذه نماذج من إشكاليات تعدد معنى المصطلح الواحد فى النقد العربى الجديد . تركها النقاد والباحثون فى الظلام نون حلول أو تفسير . ويستطيع القارئ أن يستخلص من بعض هذه الإشكاليات، المصطلح الغربى له معانٍ متعددة ونحن هنا إزاء نمط منها . ويمتاز هذا النمط بمجموعة من المظاهر تصبغ هذه المعانى ، يمكن وصفها بالصيغة الانطباعية الذاتية من حيث هى منهج فى التعامل مع المصطلح بصيغة عامة.

والإنطباعية والذاتية تكون بهذا الشكل قد حققت ما يرجى منها. إذ هى أوضح مميزات التعامل فى هذا المضمار النظرى والخطوات غير الموضوعية تعين الناقد أو الباحث على ذلك، بأن تمكنه من الوصول إلى أنماط من المعانى المختلفة التى تبرز دلالات عدم الاتفاق وقد قصد إلى هذه الخطوات فعلاً. والسبيل إلى ذلك ميسور، لا يزيد على نقل المعنى المباشر أو الحرفى للمصطلح وهذا المعنى هو الذى ينور بخلفه أو خاطره .

أما النظر إلى النظرية التى أفرزته ، وكيف تم استخدامه فى سياقه الأجنبى ، فهذا ما لم يتقدم إليه الباحث أو الناقد .

ومن الجلى أن هذا الموقف يدل على أن صاحبه من نوى النظرة المبسطة تبسيطاً مخلصاً بطبيعة المصطلح التى تتطلب النظر إليها عبر مستويات مختلفة، فعن طريق هذه المستويات تتحاشى التورط فى مأزق النظر إليه من خلال بعد واحد.



التجريب فى النص المسرحى

د. أبو الحسن سلام

هل التجريب صفة فى العلم أم صفة فى الفن ؟

عندما تتعدد الآراء وتتضارب حول مفهوم ما فيدلى صاحب رأى بتصريح هنا أو هناك دون استعداد ويقتحم الميدان من لم تكن له علاقة وطيدة بالموضوع المطروح الذى هو جديد أو معاد فيصرح بقول هنا أو هناك دونما تحديد أو تقيد وبدون وضوح أو فهم بحيث تضيع المفاهيم أو تختلط ، يصبح على البحث العلمى وجوب التوقف طلباً للفصل بين المفاهيم المتشابهة لتحديد مفهوم علمى تتفق الآراء على أنه يفى بالتعريف الملائم المعبر فى وضوح عن الموضوع.

ولما كان الكلام عن التجريب فى المسرح قد تعدد وتضارب بحيث اختلطت المفاهيم فلم يعد البعض - ممن يسيطرون على الأعمدة المخصصة للمسرح فى صحفنا وفى مجلاتنا غير المتخصصة - يعرف ماهو العرض المسرحى التجريبى وماهو غير التجريبى فيسطر قلمه ماشاء له تسويده . لذا أثرنا التوقف عند مدلول التجريب ومصطلحه ومن ثم مفهومه وبور الوسط وبور الوسيط فى التجريب وحتميته وأهمية قيم من يتصدون لمسرحنا بالنقد.

ولاشك أن وقفنا عند حدود مصطلح التجريب تقليد يتبعه المنهجيون طلباً للوقاية من الخلافات وتوفيراً للوقت والجهد يقول د. محمد غنيمى هلال : " نوفر لأنفسنا كثيراً من الوقت والجهد إذا بدأنا فى علاج مسألة من المسائل بتحديد المفهوم والاتفاق على معنى الالفاظ التى نستخدمها فى علاجها حتى نتقى الخلافات الشكلية " والقياس هنا يكون معجمياً ويكون دلاليًا.

فكلمة "ثقافة" : " ليست مجرد تعبير عن الحاضر بل تنمية لإمكاناته ، وتنويره ، وتصفيته وإثرائه ، أو تحويره " .

ولقد أعدت قراءة ماكتب أخيراً حول المسرح التجريبي وحول المخرجين الأجانب الذين رأى كتاب الأعمدة الصحفية المخصصة للمسرح - على الرغم من - عدم حاجة المسرح المصري إليهم . ولما كانت كل ألوان الكتابة بما فيها الكتابة الصحفية الفنية والأدبية والتقنية لوناً من ألوان الثقافة لذلك توقعت أن يكون ماكتب أخيراً في صحفنا ومجلاتنا حول المسرح التجريبي (ليس مجرد تعبير عن حاضر) المسرح المصري ، بل تنمية لإمكاناته ، وتنويره ، وتصفيته ، وإثرائه أو تحويره (ولكني أسفت حين وجدت تلك الكتابات لا تنتسب إلى تنمية إمكانات مسرحنا المصري ، ولا تسعى إلى أن تكتب عن تنويرنا بوساطته ، ولا تهدف إلى تصفيته من سلبياته الفنية أو الإدارية الإنتاجية ، لأشئ من ذلك كله هدف إليه كتاب تلك المقالات التي ترفض تجربة الاستعانة بمخرج أجنبي (إيطاليا كان أم لبنانيا) بل التي ترفض إقامة مهرجان للمسرح التجريبي .

إن تنمية إمكانات مسرحنا لتحقيق النقد الموضوعي الذي يعطى أسباباً مقنعة لاستمتاعه بالعرض المسرحي أو يعطيه أسباباً مقنعة لعدم استمتاعه بالعرض المسرحي ، والكثير مما كتب لم يكن موضوعياً بل لم يكن نقداً بحال ، وإنما هو انتقاد والفرق كبير ، لأن النقد تنوير وكشف للإيجابيات والسلبيات التي يتضمنها العرض موضوع النقد بهدف تنمية إمكانات الكتابة والعرض المسرحي وتنمية الإمكانات الإنتاجية ، ما كتب كان هجوماً على وزارة الثقافة من حيث فلسفتها وتوجهاتها وآليات تحقيق تلك الفلسفة في الحقل المسرحي ، نون للفتات إلى ضرورة التجريب كوسيلة متجددة ، رافضة للثبات اعتماداً على المصكوكات الفنية وربما نون معرفة تذكر بمفهوم التجريب بل نون قدرة على الوقوف النقدي المحايد أمام أحد العروض التجريبية ليدلل على تدنى مستواه الفني أو فشله في تنمية إمكانات ممثلينا وعروضنا ومسارحنا أو تنمية الارتياح الجماهيري للمسرح أو تنوير الجمهور بماهية التجريب وتأسيس مفهومه . فلو رجع الذي يهاجم فكرة التجريب في المسرح إلى مصطلح التجريب في أي قاموس لوجد مائته اللفوية :

To attempt : endeavour

من جرب أي اختبر وجرب امراً أي اختبره .

To tempt : entice

وجرب أغري :

To try one's hand at

جرب نفسه في كذا :

To try : test

جرب : اختبر :

Experimental

التجريب : الاختبار

Experimental

تجريبى :

ولو راجع المصطلح نفسه مراجعة دلالية لوجد معناها : " المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة . (وهى غير التجربة التي تعنى التدخل فى مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو

التحقق من صحتها: (Experimental Experience)

التجريب نقد بإبداع لإبداعات سابقة :

والتجريب على ما جاء (بمعجم مصطلحات الأدب) يشمل التعريفين الدالين إذ أن (التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحتها ، يتطلب معرفة ومهارة وخبرة وقدرة على الملاحظة بالتمييز الذي حدده الشاعر الانجليزى تومر وعلى ذلك يكون التجريب فى الأدب بصفة عامة وفى المسرح بصفة خاصة مهمة يضطلع بها أصحاب خبرة من رجال الأدب أو من رجال المسرح ، وهو أمر يلقى الباب أمام المبتدئين ، فما يؤيده غير الخبير وما يفعله المبتدئ - يسمى (التريب) ولا يسمى (التجريب) بأى حال من الأحوال . لأن التجريب ينطوى على عملية نقدية ضمنية لما هو قائم ، وهو نقد إبداعى لإبداع سابق ، وعلى ذلك فواجبات المجرب هى أولاً واجبات الناقد والمؤرخ الفنى ثم هى ثانياً واجبات المبدع ، والناقد له منهجية العالم - يقول د. محمد زكى العشماوى : (الناقد هو الذى يعطيك أسباباً ممتعة لاستمتاعك بالفن) وهو لكى يفعل ذلك لابد وأن يستوعب ويحل ويفسر ثم يقيم ويقوم . والتقويم هنا هو التجريب ، بإبداع مغاير ومؤثر فى حركة المسرح القائمة . يقول د. محمد مندور : (إن النقد ينهض بوظائف ثلاثة هى : تفسير الأعمال الأدبية والفنية ، وتمييز جديدها من رديئها) إلى جانب (توجيه الأدب والفن) .

إذا فالتجريب إبداع تضمن نقداً للإبداع النوعى السابق عليه . لذلك يستحيل على مبتدئ .

تأصيل مفهوم التجريب :

قد كنت أتوقع ممن يكتبون عن المسرح متقنعين بأقنعة النقد وأن يحكموا وضع القناع عن طريق التخصص فى مجال النقد واتخاذ نظرية نقدية مناسبة يشير إليها العرض المسرحى نفسه وأن يكون قبل ذلك عارفاً بنشأة الحياة المسرحية فى العصور القديمة والحديثة ، بوصفها الشغل الشاغل لكل رجل من رجال المسرح : مبدعين ومنتجين وطلماة ونقاد وإعلاميين وفلاسفة أولئك الذين تنور توجهاتهم أو بحوثهم أو كتاباتهم حول إثبات علاقة نشأة المسرح بالعقائد ثم انفصاله عن العقائد مع تتبع هذه المراحل وعوامل هذا الانفصال وأهميته.

وإذا كان العلماء يضعون نصب أعينهم دائماً القانون الطبى الطبيعى : (الجديد ينبع من القديم ويجه) إلا أنهم يتعرفون على عوامل انفصال الجديد عن القديم برصد صفات القديم وتحليلها ومن ثم يتعرفون على الجديد فى حالة اكتشاف صفات مغايرة للصفات القديمة المعروفة لهم . وذلك كله من منطلق فهمهم لقانون الطبيعة القائل بأن : (كل شئ مرتبط بكل شئ) والناقد باحث أيضاً وله موضوعية العلماء .

فإذا كان العلماء والفلاسفة فى تحديدهم لبعض الصفات المميزة لسائر الأحياء عن الجمادات قد توصلوا إلى أن صفات الكائن الحى هى قدرته على الحركة والنمو ، فما من كائن حى إلا ويتحرك سواء شاهدنا ذلك أو لم نشاهده ، فإن ثانى الصفات هى التغذية . فكل كائن حى لابد له من غذاء يستمد منه مادة نموه ويطا ع جسده . كذلك يستمد منه الطاقة اللازمة للنمو والحركة والتكاثر . أما ثالثة

الصفات فهي قدرة الكائن على التكاثر وإنتاج أفراد جديدة مشابهة لأصولها ، وذلك بغرض حفظ النوع واستمرار الحياة.

فإذا فهمنا أن المسرح هو الحياة الإنسانية بشخص لهم دوافع وعلائق يتفاعلون بأحداث نامية في حين مكاني وزماني داخل ذهن الكاتب ومشاعره ، ويلحون عليه لينطلقوا من سجن ذهنه إلى عالم أرحب .. وهو الورق ، لتحقيق لهم رغبتهم القوية في أن يعرفهم الناس ، وتنتشر أقوالهم ومواقفهم بين البشر في سائر العصور والأزمان ، وهم إذ تتحقق لهم هذه الإرادة في الكينونة أو الوجود ، ويتجسدون على الورق كائنات حية في حالة سكون ، وتظهر حركتها في أثناء القراءة على شاشة عرض مرئي وسمعي في ذهن القارئ بواسطة الترجمة الذهنية الفورية بدون وسيط خارجي عن القارئ ، إذ تقوم عنه محل الوسيط الخارجي بتوصيل الرموز المكتوبة ، فتترجم جزئيات العبارة ترجمة تجسدية ذهنية ، فأننا نفسر ذلك بالقدرة على الحركة والنمو وهي الصفة الأولى للكائن الحي.

إذا فالصفات المحددة للكائن الحي ، كما حددها العلماء وكما هو معلوم ومشهور تتركز في ثلاث خصائص هي (القدرة على الحركة والنمو - التقنية - حفظ النوع بالتكاثر) والشخص المسرحية التي تولد على الورق ، لابد وأن تكون قادرة على النمو والحركة.

وهذه الصفة تتضح من قدرة الشخصية على الصراع بأن تتأصل من أجل إثبات إرادتها وتوكيد فعلها المحقق لإرادتها عبر علاقات متصلة ومتفاوتة . أما الصفة الثانية التي إن اتصفت بها الشخصية المسرحية كانت محققة لشروط الكائن الحي ، فهي حاجتها إلى التغذية لتوليد طاقاتها لتبدأ داخلياً : إذ أن الشخصيات المسرحية تمارس هذه الصفة - التغذية - في حالة واحدة ، شبيهة بالتمثيل الضوئي عند النبات ، فالنبات يمتص الضوء ثم يحوله إلى طاقة ثم يبنئ من غاز ثاني أكسيد الكربون والماء أمعد المركبات العضوية اللازمة لتكوين النبات والحيوان الذي يتغذى عليه.

والشخصية المسرحية كذلك تمتص الضوء المشع من ذهن القارئ - في حالة القراءة - فتعكس على شاشته الذهنية صورة تجسدية متحركة . فالإشعاع الذهني هو بمثابة الضوء الذي تمتصه الشخصية المسرحية على الورق - في النص - فتحوله لى طاقة تمكثها من القفز خارج النص والتجسيد في ذهن المتلقي .

والشخصية المسرحية تتغذى بإشعاع الممثل في دوره في أثناء العرض بالإضافة إلى حصولها على التغذية لكي تتشحن بالطاقة عن طريق تغذية الممثل بتواصل الجماهير الإشعاعي أي تأتيتها الطاقة من الممثل الذي تأتية الطاقة من الجماهير في أثناء العرض ومن النقاد المهجين بعد مشاهدته من الممثل . يقول ألفريد فرج : " إن المتفرجين الذين تحيا بأنفسهم فرقنا المسرحية المتعددة لهم حق وعليهم واجب أن يعرفوا أسرار هذه اللغة السخرية " فالجمهور العارف بأسرار فن المسرح هو الجمهور الذي سيضمن للنهضة المسرحية في بلادنا التقدم والنماء .

فهل أدرك أصحاب المقالات الانتقادية لمسرح النولة شيئاً من هذا . أما الصفة الثالثة التي يتصف بها الكائن الحي وهي : التكاثر الحفاظ على النوع . وهي خاصية تتحقق وفق تطور العصور الفنية

فارومانسية وإن خرجت من أحضان الكلاسيكية الجديدة فإنها تحمل بعضاً من خصائصها ، إلى جانب ما نبع منها هي كاتجاه جديد . وهكذا الواقعية والطبيعية والتعبيرية والرمزية .. إلخ.

كل مدرسة منها فيها من الصفات الوراثية للمدرسة السابقة عليها إن لم تكن تحمل من الصفات الوراثية بعضاً من المدارس السابقة جميعها .

إن من يتصدى للنقد لابد وأن يعي ذلك كله . فهل يعي أولئك الذين نسبوا كتاباتهم إلى النقد شيئاً من ذلك ؟ هل عرفوا خاصية الحفاظ على النوع (التكاثر) وهي التي تدعو إلى إبتداع طرائق ومسالك الحفاظ على النوع عندما يخشى الكائن فناء نوعه . إنها مسألة غريزية ، كما كانت الحركة والنمو غريزة في الكائن الحي ، وكما كانت التفتيز .

والمرح كائن حي يتصف بالحركة والنمو (صفة أولى) ، ويتصف بالحاجة الغريزية إلى التفتيز (صفة ثانية) ، ويتصف بالتكاثر (صفة ثالثة) .

وغريزة التكاثر في المسرح وإن اتخذت مسمى آخر هو التنوع ، تدعو إلى إبتداع أشكال جديدة . وهذا الإبتداع يستلزم التجريب والتجريب يستلزم العمل ، والمعمل يستلزم المادة والأجهزة والباحث ، ثم التجربة نفسها ، ولاشك في أن هذه هي عناصر التجريب .

والتجريب في المسرح ، لا يختلف كثيراً عن أى تجريب في أى مجال إنسانى . فهو يحتاج إلى العناصر السابقة نفسها ، فكيف يرفض من ينسب نفسه إلى الحياة الثقافية عامة والمسرحية خاصة تكاثر النوع الذى يعتبر نفسه واحداً من قطيعه !!!

إن الكلام عن المادة في المسرح شبيه بالكلام عن المادة في الكائن الحي ومادة الكائن الحي تتكون من خلايا . والخلية تنقسم إلى نواة وبروتوبلازم وسيتوبلازم وكروموسومات - وهى تلك التى تنقل الصفات الوراثية للوالدين - وإذا كانت المادة في المسرح تتكون من نص المؤلف ونص المخرج فإن الخلية فيه هى الحدث . ونواة هذه المادة فى النص المؤلف تتمثل فى الفكرة الدرامية . وتتمثل النواة فى نص المخرج فى الرؤية أو الأسس النظرية لإخراج النص . والمسرحية مجموعة من الخلايا تتكون الخلية الواحدة منها من نواة وبروتوبلازم وسيتوبلازم وكروموسومات .

وإذا كانت وظيفة النواة فى الخلية الحية هى التحكم فى عمليات البناء لاسيما المركبات البروتينية التى هى من أهم مركبات البروتوبلازم الذى هو عبارة عن مادة هلامية ليست متجانسة ، فإن الفكرة الرئيسية فى المسرحية هى بمثابة النواة فى المسرحية ، تتحكم فى بنائها : شخوصاً وأحداثاً وفى مكونات الحوار وتبانيه ، وتحديد وظيفته . وتعد الأفكار الفرعية الخارجة عن الفكرة الرئيسية بمثابة البروتوبلازم فى الخلية الحية ، حيث " تنتقل صفات الوالدين إلى الأبناء " حيث يمثل النص والمجتمع - والذى العرض وحيث تنتقل صفاتهما إليه .

والتجريب هنا يكون فى محاولات تغيير هذه المعادلة وصولاً إلى خلق مجتمع جديد من خلال جمهور المشاهدين الذى يعد خلية مخصصة بأفكار الوسيط التجريبى : (العرض)

إذا فالتجريب لابد وأن يكون غير تقليدى بمواد تكون صالحة للتفاعل فى التشكيل غير المعتاد الذى

يستهدف وسيطاً جديداً للتعبير المسرحي ، فالتجريب في المسرح وارتياح لون جديد بغية الخروج عن المألوف الموجود للشعور بالتناقض مع هذا المألوف التقليدي والإحساس بأنه لا يعبر التعبير الحقيقي عن رؤية المجتمع وخاصة الغالبية الصاعدة من الشباب .

والتجريب هو سبيل البحث عن شكل ومعنى جديدين يكونان أكثر ملاءمة وأكثر تعبيراً عن قالبنا وروحنا وأكثر كشفاً عن تيمات حياة الشعب في غالبية العظمى ومفارقات هذه الحياة "

مما تقدم نخلص إلى أن المسرح التجريبي نشاط مسرحي طليعى متمرد في مجتمع يتوق إلى التغيير ، كما نخلص إلى أن المسرح التجريبي تكون في (الكروموسومات) وهي هنا (المجتمع والنصر) بحيث تعطينا ابناً (العرض) يختلف في صفاته عن أبويه وإن هذا يكون بمثابة طفل الأنابيب المسرحي .

وهذا ما فعله (هنريك إبسن) مع بداية القرن العشرين حيث رأى أن (البولة نكبة على الفرد وينبغي إلغاء البولة) ومن ثم ألف نصوصاً مسرحية تتوافق مع رأيه هذا . وفي ذلك تغيير لنسب كروموسومات الخلية المسرحية السابقة عليه ومثله فعل (بريشت) وكذلك فعل العبثيون في بداياتهم إلى أن أصبح كل تجريب منهما مدرسة قائمة ومستقرة بذاتها ومن هنا كان التمرد عليها وارداً .

ألم يكن حرياً بالكتابات العمودية في صحافتنا أن تعي قيمة التجريب في الحفاظ على حيوية حياتنا الفنية ؟

التجريب بين الوسط والوسيط

والمركب والبسيط

على ضوء ما تقدم يمكننا أن نخلص إلى أن التجريب في المسرح هو مرحلة وسط بين مسرح سابق ومسرح مأمول ، وسط بين ماكان وماسوف يكون أو هو بتعبير الدكتور لطفي فام " مسرح يعد لمسرح آخر أكثر استقراراً وبواماً ولكنه لن يكون دائم الاستقرار والبقاء فكل مسرح ليس سوى مرحلة في التطور المسرحي بل حياتنا نفسها حياة عابرة ورحلة انتقال هي الأخرى . فكل محاولة مسرحية هي نهاية عمل وبداية آخر في آن واحد .

ومن ثم يمكن القول بأن المسرح الكلاسيكي كان طليعة للمسرح الرومنتيكي الذي كان بدوره طليعة للمسرح الشاعري أو الرمزي وهكذا .

التجريب إذا فترة انتقال ، بعد وقفة تأمل ، فالمسرح التجريبي يشكل فترة انتقال استثنائية ، فما أن تنتهي إلا وتقعها حالة استثنائية أخرى جديدة ، حيث لا يتوقف التجريب ، كسنة من سنن الحفاظ على النوع ، وهي لطبيعة موقعها الوسطى بين ماكان وماسوف يكون تنحو نحو التبسيط ، بعد أن تازم المسرح - الذي كان - نتيجة التركيب والتشابه والتعقيد الفني لذلك فغالباً ما يخذل الإبداع الذي قصد به التجريب فخرج عن القوالب السابقة عليه . فابداً ع سوفوكليس ناتج عن تجديده بوساطة التجريب في قواعد وأساليب سابقة عليه تمثلت في إبداع اسخولوس وتجديد يوريبيديس من بعدهما . وكذلك الحال مع التجديدات الإبداعية لشكسبير وتجريبه لأشكال مسرحية جديدة تدمج بين نوعي الدراما (المأساة

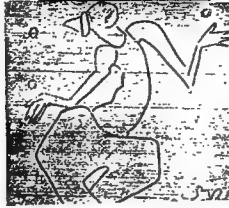


واللهاء) فتجعل النقيضين في وحدة ، وتبطل أصولاً في المسرح وتستحدث أسساً جديدة لها من الإبداع ماجعلها تخلد . وكذلك كانت إبداعات ابسن وبريشت وبيكت وبيرانديلو كلها كانت وسيطة لمستقبل مسرحى ، وسيطا للتكاثر المسرحى .. حفاظاً على النوع . يقول ايفانز : " المسرح التجريبي ينظر دائماً إلى المستقبل وغزو المجهول أو في الواقع يخطط للمستقبل فالتجريب اليوم يمكن أن يصبح جماهيرياً بعد عدد من السنين ."

المسرح التجريبي

دراسة جدوى في بيت خبرة بعد حرب أكتوبر ٧٣ :

ونخلص مما تقدم إلى أن المسرح التجريبي هو وسط بين الموجود والمستهدف . وهو أشبه مايكون (بدراسة جدوى) لنص مسرحى . دراسة جدوى لعرض مسرحى بل دراسة جدوى لحركة مسرحية . ودراسة الجدوى يجريها بيت خبرة . ودراسة الجدوى مصطلح اقتصادى عرفه العالم الغربى وارتبط بمصطلح غربى آخر هو مصطلح بيت الخبرة ، وارتبطاً معاً بفترة مابعد حرب ١٩٧٣ م بمصطلح ثالث هو الانفتاح الاقتصادى وهو مصطلح مصرى سياسى . والتجريب فى المسرح المصرى ارتبط من حيث الزمان والمكان بفترة مابعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ م . وبعد الحرب تظهر ردود الأفعال ، تتضح المسالك ، ينكشف كل ماهو موجود ، يفسر سبب وجوده على هذه الكيفية ويقيم ومن ثم يقوم أو يستبدل بجديد . ولأن الوطن مأزوم اقتصادياً ومصنوم نفسياً فإن الإسراع إلى الجديد يكون غير مطلوب بل لا يمكن طلبه إلا من خلال وسيط . وهو أن يطلب فلا يطلب إلا وسطاً بين ماكان ومايقوم أن يكون . فإذا انتهينا إلى التسليم بأن المسرح التجريبي دراسة جدوى يقوم بها بيت خبرة فأننا نسلم بأن هذا الأسلوب ماهو إلا تجربة يجريها عالم فى معمل وهذا العالم وسيط وهذا المعمل وسيط ، وهذه التجربة وسيط بين حالة أو ظاهرة يراد تجاوزها وبين ظاهرة يراد استنباطها أو اكتشافها . وإن هذه العملية التجريبية هدف من ورائها أو تكون وسطاً بين موجود وغائب بهدف الحفاظ على النوع بنقل بعض صفات وراثية من الأبوين النص والمجتمع أو النص والمجتمع ثم النص والمجتمع للتأثير الإيجابى عليهما بايجاد غائب من الموجود غن طريق التجريب فى نسب الكروموسومات فى الظلية المسرحية . وهذا يتأتى مع العلماء ومع الخبراء من أهل التخصص المسرحى الباحث الممارس فى أن ويمتتع تماماً على المبتدئين .



وردة الرمال *

أحمد الشريف

مثير أن تكشف طاقة جديدة في نفسك تجعلك ترغب في الحياة لأجل نفسك وتعرف أن ما قلته عن تمنى الموت هراء وأنت بالفعل تحب الحياة ولو كنت آخر كائن على الأرض ولو كان بك مثل ثقلها من أحزان من ١٢٧. أحببت أن أبدأ قراعتي بهذه الفقرة من الرواية «وردة الرمال» ربما لأن الرواية يفلفها حزن ضاغط شاعري عميق، مع ذلك فهناك رغبة جامحة للقبض على جمرة الحياة وملذاتها وهذا الملمح سأتوقف عنده لاحقاً.

الملمح الأول اللافت في هذه الرواية، تعدد الطبقات في النص. لقد انفتح النص على فضاءات مكانية وتاريخية وجمالية ومعرفية، من ثقافات مختلفة، وقد أشارت الكاتبة عادة نبيل إلى ذلك في هامش الرواية «أدين في هذا العمل لقراءات وأخيلة ونكريات وأصحاب. امتناني الأكبر مع هذا يبقى لكتاب الأوبانيشاد العظيم وكتاب الموتى الفرعوني ترجمة والس برج والمعهد القديم وكتاب «شوانج تزو» الفصول الداخلية السبعة وكتابات أخرى» عن كتاب «شوانج تزو» في ترجمته الانجليزية (إيه. س. جراهام) الملمح الثاني، المكان. لقد اختارت الكاتبة مكاناً صحراوياً بين مجموعة من قبائل البنبو.

واستطاعت من خلال السرد والوصف الدقيق للمكان ومفرداته من جبال وأجام وكهوف وطبائع القبائل والصيد والإغارة والآبار والحيوانات ولاسيما الهجن وأنواعها.

استطاعت أن تضعنا في قلب هذا العالم وأن تعد في نفس الوقت بمهارة وخبرة، المكان الذي سوف تتحرك فيه بشخصيتها الرئيسية «السامرية»، وسائر الأشخاص والأحداث، هذا المكان الموحش المجذب المليء بالأحزان جعل «السامرية» تهرب منه من أجل البحث عن أرض بلا حزن ومن أجل المعرفة والحرية أيضاً، لقد تعددت مستويات الوحشة والجذب في المكان. من رياح قوية وقلة طعام وغارات وقسوة إلى جذب في المشاعر والخصوبة، «عضوه الصغير كليمونة بلون تغلبه البكّة عندما يراها ولكنه لا يتحرك غاقد الصلابة والرجاء. لم تغلق كل محاولاتها فوقه في أن تجعله ينهض» ص ٢٩. إذن كان طبيعياً أن تلك «السامرية» إيسارها وتهرب من هذا المكان العقيم بحثاً عن الخصوبة.

توجد فقرة دالة جداً في صفحة ١٩، في هذه الفقرة تتأمل الراوية سرياً من الطيور المهاجرة من أجل الطعام والانتعاق وتغيير العش أو المكان.

هذه الفقرة بمثابة تحضير لما سوف تفعله «السامرية» الملمع الثالث، والذي اعتبره مفتاحاً مهماً أو مدخلاً لهذه الرواية، التأمل، تأمل وتوقف عند أفكار فارقة في حياتنا مثل، الموت والحرية والعدل والزمن والجمال والحقيقة.

فقرات مطولة وحوارات مع الحكماء والنسك ويحث في المخطوطات والأوراد القديمة وسعى لا يكل للوصول إلى معان واضحة للأشياء. ورغم أن الكاتبة جعلت الرواية تتحرك في زمن بعيد إلا أن حوارات مع «الحراتي» عن العدل ومع «الحكيم» عن الحقيقة والمعرفة، تشعرنا بإهنية وحضور هذه الأفكار بيننا. وهذا يرجع أيضاً لكونها أفكاراً إنسانية عامة تؤرق الإنسان في أي مكان وزمان.

ولكن ماذا عن التكنيك في هذه الرواية الصعبة -صعبة في الكتابة والقراءة معاً- لاشك أنها أخذت من الكاتبة جهداً كبيراً من أجل حشد ومزج هذه الطبقات المتعددة والتي ذكرتها. كذلك القارئ للرواية سيحتاج إلى وقت وتمهل عند فصولها وحواراتها من أجل أن يصل إلى قلب الثمرة. لغة الرواية، لغة مبسوبة بها مفردات معجمية قديمة، متمسكة، لا شك في هذا، ولا شك كذلك في أن الكاتبة اختارت هذه اللغة عن عمد، كي تتناسب مع زمان ومكان أحداث الرواية وقد اعتمدت التراوح بين عدة أماكن انتقلت إليها الرواية، مكان الإقامة ثم الأماكن التي رحلت إليها ثم الرجوع إلى مكان البداية. يوجد تداخل ومزج للأصوات، صوت الحكيم مع الحراتي صوت

شارد مع السامرية وفقرات الفلاش باك مع السرد والوصف النقيق . لكن جماليات الرواية هل تنحصر فى هذه اللغة المسبوكة والتقنيك المحكم فحسب ؟ لا ليس هذا فحسب بل فى زمان ومكان الرواية ، زمان قديم لكنه قريب إلينا ومكان بعيد وموحش إلا أن رحيل الرواية إلى أماكن أخرى وكشفها لجغرافية الأماكن بدرية وتضفير جيد فى نسيج الحكى أفضى إلى تنوع وحركة وديناميكية داخل النص. من جماليات الرواية أيضا ، ذلك التزاوج بين الجذب والعقم وبين النماء والخصوبة والخشونة وبين النعومة والشفافية بين السكون والجمود وبين الركض والطيران . بين الجهل والعادات والأعراف شديدة التخلف وبين التسامح والمعرفة بين النساء الخائعات المقهورات وبين النساء المتمردات «السامرية» ، المحاربات «حوراء» من جماليات الرواية كذلك هذه العلاقة والتداخل العميق بين السامرية وبين شخصية «شارد» الخصى الذى أحبها بعجز وحزن الخصيان . وأخيرا من جماليات الرواية، هذا الإحياء بتلك الحياة البدائية البسيطة الطقائبة تلك الحياة التى نتوق إليها هرباً من الضغوط والتوتر وتعقد الحياة المدنية.

قلت فى بداية قراحتى إنه رغم الحزن الضاغط الذى يغلف الرواية إلا أن طاقة الحياة ورغبة الاستمتاع بها كامنة فى الرواية وداخل أعماق الرواية. لقد ذكرت للحكيم أنها تريد «معرفة وفهماً».

وقالت إنها أحببت الكتب عن اللهو والعزف والعطور.. صفحات ٢٧، ٢٨، ٢٩ ، وتوجد جمل وكلمات وحتى شخصيات مولعة بالحياة. «الشامانية» كانت تعلم الفتيات فنون العشق. والرواية تمثلى بكلمات ، الفرح ، البهجة ، الخصوبة ، الشهوة ، الفحولة ، الشهقة ، الاشتناء ، التحسس وقد أحصيت كلمة «الجسد» فوجدت أنها أكثر من عشرين مرة وفى صفحة واحدة ص ١٥٩ ذكرت كلمة الجسم ، العرى ، الأثداء الفروج ، الأرداف ، وسائر أجزاء الجسد . أضف لذلك سرد أسماء حيوانات ونباتات وانفتاح على الفضاءات الواسعة والطبيعية بكافة مفرداتها .

وليس هناك أدل ولا أعمق من السطر الأخير فى الرواية ، «أريد لو أمص ثدى الحياة.. حتى آخر نقطة لبن .. أو دم».

قصيدتان

عبد الوهاب الشيخ

١ - زهرة البستان

عيني مش شايقة البتارين

عيني يتفرج في الشوارع الواسعة

ويتركز في الشوارع الضيقة

عيني يتحب عتمة القطورات ..

وزي دكانة شجايير

بتاخذ نفسها ع الواقف.

هاسمى نفسى شجرة عجوزة

وادلى جزعى عند اى مجرى

أقعد على زهرة البستان

واطلب شيشة

الجرسون مش عارفنى

والبتت اللى ع التراييزة اللى جنبى

ف إيدها كتاب

وعينها بتبص ع الشارع

وأنا مستنى واحد صاحبي

بالعب ف لى الشيشة

واسيب وبنى على كل تراييزة

شوية..

خزانة رطبة

أقعد فى الشمس

عشان اجف

واستخدم قدراتى الكامنة

ف مداعبة إيدىين المرضى

واستنشاق عطورهم السرية

اللى باحتفظ بيها ف خزانة رطبة

أبعد من إيدىين صحابى

وتخصنى بدرجة

الشمس

بتخلينى أخبى عينيا

وايدىا ف هذا راسى

والسما بتشغل مساحات كاملة

إضافية ..

فى اليوتوبيات

والكوايبس

ومخيلات العجايز

والمرضى

ثلاثة أطوار للوردة

حنان سعيد

الطور الأول

هو هو .. نفس المكان مرسى ونهاية تطوافى اليومي .. عادة أصبحت أسيرة لها .. طقوس قهرية لا تستطيع الفكاك منها .. أنفقت شطر عمرى هنا .. جعلته قبيلتى حتى أفكارى دائماً تدور حوله .. لا تنقلت من مجال جاذبيته متجذرة أنا في أرضه أصعد بعيني قمة العمود الكورنى بسسته وشموخه ينتصب .. واحد .. اثنان .. ثلاثة .. أربعة أعمدة صديقة تعرفنى كما أعرفها يفوح منها عطر قديم مسحها بعيني العاشقتين .. أتيتم عبيرها .. أتحمس لونها .. لوين الأفق الغارب .. كلما مررت ناحية هذا القصر أشعر بقطعة من روحي تسكنه .. أى ريح طيبة تتضوع منه تحمل لى أريج فرايس مفقودة من زمن قديم أصيل .. فتنضوع عن حواسى صداها .. أقترب تقمر أنفى رائحة الورد .. أنظر من خلف الفاترنة الزجاجية .. ألمحه وهو يفتسل بشلالات الماء .. أغمض عيني وأستشقى بعمق وأغتسل وأغتسل وأغتسل.

أصعد درجات السلم .. كل درجة تقرينى من أرض لا أريد أن ألسها أفاعا بوجودها .. ينقيض صدى .. تضمنى إليها بحرارة غير معهودة .. تقبلنى .. تنهمر الدموع من هنيها وهي تصيح " مبروك يا أختى ربنا يهينك فى بيت العدل " أمومة مفاجئة هبطت عليها لأدري من أين أنظر إليها فى دهشة وقد انفتحت ضلفتى فمها على آخره حتى ظهرت منه لهاته وهي تزغد وكأنها تصرخ أشرت لها بيدي أن تكف .. خبطت بكفها على صدرها ومازالت تصيح " مالك يا ختى .. فكها بأه وكفاية نك .. ده اليوم اللي منتظرينه من سنين مش عاوزانا نفرح ولا إيه ؟ " رنت كلمة سنين كصنج .. تقبت أنفى كابية صديقة .. أيقنت أنى يجب أن أحمل ولا فان حانها المفاجئ سوف ينشب أشواك صباراته فى جسدى .. وإن يتركه قبل أن يدميه .. ويستنفر كل جيوش الكابة التى تقف عندي دائماً عند منطقة الحدود بين الفرح والحزن.

بالأمس تركت لها جسدى تعبت به كيفما تشاء تقض أسرارها .. تعرى محاراته المخبوة .. عملية تعذيب وحشية تسمى " حلالة " .. ابتكار غبي ابتكته المرأة لتعذيب المرأة .. لابد أن تكون المرأة ناعمة كظيفة .. طرية كعجين كي تعجب من بيتاع .. واليوم أسلم وجهى لامرأة أخرى تنتزع منه هذا الزغب الخفيف الذى لا يكاد يرى حتى أشعر بلتى صلعاء الروح والجسد .. وجهى يؤلنى .. جسدى يؤلنى .. ينساب عليه الماء فى خطوط مستقيمة كأنما محيت تضاريسه.

لا أعرف أى منطق فى هذه الطقوس البدائية التى نسير مدفوعات كسوائم لا أعرف لماذا استعملت لن

يضيرني شيئاً أن أسلم جسدي بعد أن سلمت روحي.

امتلات عرفتني بقرىبات وصديقات وكثير من الأطفال .. كلهن بعيدات .. لاصديقة أثيرة للقلب .. وجهي ملطخ بأصباغ تجعلني كلير جارح .. روحي محايدة لاتشارك .. بعيدة تماماً عن كل هذا العالم .. تحاصرني رائحة الزهور في كل مكان عبيرها يخطف الألباب .. دائما الزهور في الفرح والحزن .. تفيض أفكارى موجات متتالية تدفع بى لنفس المكان أطير وأخلق حوله .. هذا المكان الذى أشرقت عليه شمس قلبي وغربت آلاف المرات فى اليوم .. حيث سكنته وسكن حشرات قلبي الأربعة يداعب شرايينه وأورده .. تارة يقصدها وأخرى يدينها .. ييسطها فيتدفق الدم حاراً منها وإليها أو يقبضها حتى يكاد يتوقف فيه النبض .. إلى أن سكن هذه الشواطئ المجهولة ولم يعد .. ترك روحه .. تطل على لآلئى من أى مجرة أو كوكب ، هائمة فى سديم عتلى الذى لا يكف عن الدوران.

يأتى مبهتجاً .. لا أدري لماذا شعرت فجأة بقبحه وقد صنيغ فونيه ولبحت بلون أسود كبريه فيدا كحذاء بعد تلميعه كانت الدفوف تنق حولنا دقاً عنيغاً كطقوس رقصه إفريقية لآل لحوم بشر عتيق يجرجر وراءه أبنته كانه يجر كيساً من القمامة تقبل على وجهها ابتسامة حريائية مقبضة تهنتنى بكلمة كانها صفة " مبروك يامرات أبويا "

الطور الثانى

من المؤكد أن الزواج شئ آخر .. أو ربما كنت أنا أقصد شيئاً آخر .. مخلوقاً آخر .. فى كل لحظة يذبح خيالى .. هاهى الظروف تشنق إرادتى وتلى على إرادتها مبداء مادام الرجل ينطق على بيته فهو مطاع علاقة نغمية لاتصلح إلا أن تكون علاقة سيد بعيد.

كم تخيلت ذاتى فى ثوب سماوى يكمام واسعة موشى بالانتيللا .. وخيوط كثيرة لامعة ذهبية رفضية أنور فى شفتى كالفراشة أحيل على ركن من أركانها ضياء .. أوقد فى ركن شمعة وأضع على كل مائدة زهرة .. زهرة حقيقية.

أنتظره على العشاء .. نرقص معاً على أنغام الدانوب الأزرق .. نظير كملانكة .. أتخيل جسده السمين .. كرشه الكبير البليد .. شعر صدره الأبيض المشعث .. بعيد تماماً عن الرومانسية غاية أحلامه أن يشتري سلعة يسعر أرخص أو أن يكشف أحجيات وألصيب باعة غشاشين ثم يتشاجر معهم ويعطو صوته بالسباب .. أحده عن هذا المحل العتيق الذى احتل دوراً أرضياً فى قصر مهجور .. يعرض وروده دائماً بشكل مبهر يصنع بجيرات ويجمأ .. محارات وأصداف .. حيوات يصب فيها زهوره .. ينفصل عنى لايصقى إلى لا تتلاقى موجاتنا أبداً عندما يتحدث يتصاعد وشيش كصوت وابور خرب لايجعلنى اسمعه وعندما أتحدث أنا يتصاعد نفس الوشيش فلا يسمعن .. هناك فى هذا المكان بيتنا أنا وهو هكذا كان يدعوهم يقول " سألزرك لك الريحان والفل والياسمين .. سأسدل على نوافذك ستارة من ست الحسن وأملأ أعتابك بالورد البلىدى وكل مايتضوع عبيره . "

تأتى ابنته دائماً فى زيارات مفاجئة ودائماً فى عدم وجوده .. فى نظرات كل منا للأخري طلاقات لاتنتلق .. تتلوس فى وجهى تكاد تسلك جلدى تتعمد أن تكور فى أركان شفتى .. تدخل غرفة نومى كانها تعرينى .. تتصلع أى حجة للعبث فى محتوياتها .. كانها تتعمد أن تشعرنى أنها مازالت تملك هذا المكان .. تجوس بنظراتها كانها تبحث عن آخر يختبئ بين أضلاع الدواليب أو فى ثنايا الفراش .. كانها تتسائل .. هل هذا الشيخ بقادر أن يملأ كيان هذه المرأة ؟ .. كثيرات من صديقاتى ممن اصطلع عن تسميتهن .. " فاتهن قطار الزواج " تزجن زيجات لجره " الستر " .. ثم يعشن حيوات أخرى مع آخرين يتحققن من خلالها كاناات فيعشن حياة مزوجة تتحرك كل منهن تحميها مظلة زوجية مهلهلة وتفعل مايحلو لها .

فى إحدى زيارات شقيقى شككت لها .. لم أناقش هذه المواضيع من قبل معها أو مع غيرها قرأت كثيراً

عنها لكن ما يحدث لى شئ متوقص لا يكتمل .. كما لو كان أمامى ثمرة دانية على وشك أن أمد يدي وأقطفها فيأتى من ينتشلها فى لحظة ويتبدد كل شئ.. تعلمت .. تتحننت .. قالت بعينها أكثر بكثير مما قالت شفتاها .. ولسان حالها يرددونى أن أرجع عما أفكر به .. هل هذه هى الحياة التى أحلم بها ؟ .. حتى فساتين شهرزاد الجميلة التى طالما حلمت بها وأدخرتها وتمنيتها وأدعتها خزائن ملايسى بلا ندم.

ذات يوم تجرأت ونافسته فى أسلوب حياتنا قال لى .. اسمعى فاطمة الله يرحمها عمرها ما قالت لى كنت الثلاثة كام واللى عايز يعيش معايا ماينا قشيش " كنت انظر إلى راحة يده الممدودة وهو يتحدث كانت قبضته مخيفة كبيرة كنت أشعر إنها ستتعال على صدغى فى أى لحظة .. مجرد كلمته كانت صفعه مدوية جعلت أذنائى تصفران بصغير مدو ظل يلاحقنى لا يحمل سوى أمر واحد لا يقبل المناقشة " اطلبى الطلاق " .

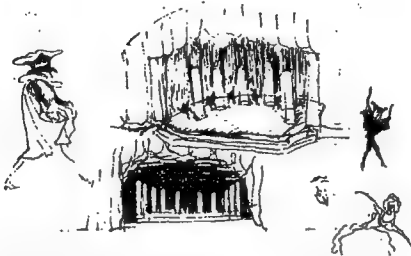
الطور الثالث

فى صباح اليوم التالى نهضت ربما لأول مرة من فراشى .. فى خفة .. أحمل معى قرارى .. محقة كفاشة لاشئ سوف يكسرنى بعد الآن .. حياة واحدة نحيها إن يحملنى لقب على اتخاذ قرار كما دفعنى من قبل للإقدام عليه طبع قبلة على جيبينى وأهدانى وردة قال " لأنك تحبين الورد " انقبض قلبي بدت ابتسامته راية بيضاء على نحو مباغت لجيش أعلن الحرب .. ابتسامة نائية كشمس تطل فى يوم خريفى ثم تختفى بين نف السحاب وقفت بالشرقة لنشر بعض الملايس استرجعت لفتته الرقيقة تأملت الوردة حمراء قاتية .. تحسست أوراقها بتأملى .. هل يعلم أن هذا الكائن الهش الجميل يمكن أن يكون له تأثير السحر على ؟ .. أو قد يكون رسول سلام بيننا .. تذكرت فظاظته مع طيلة الشهرين المنصرمين .. هل يمكن أن يخفى وراء فظاظته تلك قلباً هشاً كهذه الوردة ؟ .. لما لا حتى الوردة الناعمة الرقيقة لها أشواك تخز بها من يلمسها ربما شعر فى أعماقه أننى منصرفه عنه وأنى تزوجته حلاً لموقف فسرى تيار الجليد بالتأثير منى إليه أو ربما انطبعت مشاعرى على وجهى أو أو .. لجح أفكارى تجعلنى مختلطة وقد تبدد حماسى الذى بدأت به النهار.

كان صباح وجبة كثيرين يتناهى إلى من الشوارع مناشات بوعية نافهة بين أناس وباعة اعتدت عليها فى هذا الشارع الحى .. مشاجرات فى أغلبها عنصرية لسان قلما تسفر عن معارك حقيقية لكنى كنت أجد فيها سلوى تلهينى عن دورانى اليومى حوله قبلة أفكارى التى لا أستطيع انتزاعها من رأسى.

لا أرد على رنين الهاتف فأتا لا أبتظر أحداً .. دائماً عندى حالة تشبع تجعلنى أزهى فى الآخرين وحتى تاج مرصع بالأشواك اخترته طائفة لأنه يقينى جروح الناس .. فأنا أنقلهم فى وجودهم كقوقعة .. زنى تعامل مع أعلامهم طبقاً لأنماهم يقطع أجزاء منى كوردة تتسل منها أوراقها ورقة ورقة.

هاهو الهاتف يلاحقنى ملحاحاً .. مصرأ .. أرد فى ضيق .. صوت غليظ يسألنى .. " حرم السيد فلان ؟ " أرد مغيظة " نعم " يتحنن " سيدتى زوجك صدمته سيارة وقد وجدنا رقم تلفونك فى أوراقه هو الآن فى .. " جبل ينهار داخلى صخرة صخرة تسقط من النوى ضربات قلبي موجات ساخنة تدفق متلاحقة تصعد لرأسى تهبط لقدمى لأنأتذكر ماذا لبست ولاكيف هبطت للشارع كل ما أنكره شكل مريعات السيراميك البيضاء الكبيرة .. بقع الدماء المتفشرة عليها .. لأول مرة فى حياتى أنخل هذا المكان يفتحون درجاً عريضاً يصير صبراً مخيفاً .. راقداً كان فيه .. وديعاً لأول مرة مكسور الجمجمة .. عينه متورمة والأخرى تتورف .. الضاش يكسوه الدم .. معوج كان وجهه وشرائط لاصقة .. صلبان حمراء متواصلة على الضاش .. تصنع علامات خطأ .. معنوع .. رغبة فى القى تشملى رغبة عارمة فى الهروب من هذا الكابوس والجري عارية على شاطئ البحر حتى أسقط منهكة من الإعياء فى لحظات امتلا المنزل ينسوة لأعرفهن نحيبهن أسياخ ملتبئة تنقب جدران علقى فى وحشية .. تناثرت كلمات القسم .. محضر .. شهود .. طبيب شرعى .. لا طبيب القسم يندبن يتذكرن محاسنه يدفعوننى نفعاً لأشهد غسله .. رفعوا عنه الضمادات .. لوحة سرىالية من لونين الأزرق ركبته وحول أذنيه وفوق والأحمر



لم يسيل من الفم والأنف ومؤخرة الرأس وفوق حاجبه ثقب كأنه أثر طلقة .. تتمتع أينكو بآيات القرآن .. يتصيب العرق منى .. بكاء أنا .. تدور عيني في محجريهما تلتقطان صوراً أعرف أنها لن تفارقني بقية عمري .. أعود تلتقلني النساء الكثيرات .. يتصعين ويمصصن الشفاء .. شئ حارق ينساب من حلقى .. إلى صدرى .. فراشى جمرات تلسعني .. ممنوعة أنا من مفاداة المنزل حتى تنتهي فترة العدة .. روجى تتوق لانعتاق .. لأن تطير وتحلق بعيداً حول مكاني الأثير .. حنيني يجعلني أهرب بخيالي إليه من كل مايحيطني من قتامة .. هل أصبحت زوجة .. لاكون الآن أرملة ؟ .. أتجد من ثيابي .. أرقص عارية أمام المرأة .. أتامل جسدى مازال بضاً .. مازال متناسقاً .. مازال وفيراً بانحاً يمنع هباته لكن من ؟ .. أرقد على أريكة .. جسدى ملكك .. محلول الأربطة .. من يعيد تكوين أجزائى من جديد .. ويروى أرضى العطشى ؟ بعثرت عمري فى الهباء أبحث عن كلمة .. مجرد كلمة .. حقاً الحب بذرة إلهية لايمك أحد أن يزرعها أو يشتريها .. تنمو فى أى مكان وأى زمان حتى بلا تربة صالحة .. نعم هكذا كان بكلمة يعينى الى عصمة حبه .. وكلمة يلقي على يمين بعده إلى أن غاب وأصبحت بانئة من حبه للأبد.

أما الآخر فمحنى جواز سفر لبوابة دنيا أخرى .. أقف على أعتابها تحمل لى لوئاً آخر من العذاب نفس الرغبة فى التحلل من ملابسى تغمرنى والجري على شاطئ البحر حتى تنقطع منى الأنفاس أنور فى أنحاء البيت لاأنتفى لأى جزء فيه لايفطينى سقفه ولاحتضنى جدرانه .. كل مافيه يلفظنى .. حتى رائحته تتسج لى قصصاً وتواريخ لأخرين لأعرفهم .. تجعل ماضيهم وتكرياتهم وأمانهم ليس لى شئ هنا.

بعضى الحبيبة تتأبينى .. هذه المرة لن أتجاهل النداء .. البحر وراحا ساج .. موجاته زرقاء .. تيجانه زيد ففى تتساق فى هدوء كأنها تخشى إزعاجى .. وعند خط الأفق تماماً ينتصب بيتى البعيد فى شموخ الجبابرة .. خطواتى تقودنى إليه .. أفتح عيني على آخرهما لأتأكد أننى أخيراً هنا .. أتهادى لا أكاد أسمع وقعاً لخطواتى فستاتى السماوى بكلامه الواسعة ويخيطه المغزولة من ذهب الشمس وقضة القمر .. تطير مع نسيمات الهواء .. أطلق العنان لشعرى .. أحل ضفائره .. يطير فى سعادة .. أرقص على موسيقى وشيش البحر .. خطواتى تزداد اتساعاً كلما اقتربت منه .. أجرى .. أمد ذراعى إليه .. تستحيل أصدته الأربعة أذرعاً كبيرة تضمينى فى شوق وتحلق على فى لهفة .. وتستحيل وروده أفواهاً صغيرة تلمنى وتطبع آلاف القبلات على وجهى وجسدى .. أغرق فى طوفان شوقى .. تسقط منى حقيبتى .. تتناثر ملابسى الحريرية على الرمال تطير وتطير فى الهواء .. ودى .. أحمر .. أبيض .. أصفر .. كل ألوان الورد.

الشارع الثقافي

عبد الحليم



الهوية الأدبية المنقودة فى مؤتمرات الأقاليم

كبرى كانت بحاجة إلى جانب نظرى تأسيسى ،
لكن ما حدث كان تأكيداً لفكرة الاستسهال ، التى
نتج عنها - بالطبع - أبحاثاً تعود فكرتها إلى
القرون الوسطى .

ولم ينبج منها سوى بحثين الأول للدكتور محمد
زيدان وهو « الرواية العربية فى مصر حالة من
التحولات » والثى رصد من خلالها التحولات
الاجتماعية لدى روائى الرقليم وقد أختار مادة
بحثه روايات « الهاميل » لمصطفى نصر ، وه أيام
فى الأعظمية « لفريد معوض » وه حجرة فوق
سطح « لجار النبى الطوى » وه عزبة الجسر
لسعد الدين حسن ، وه أحلام العاشية « لخليل
الجزاوى ويحث « القصة القصيرة وأزمة الهوية »
للدكتور هيثم الحاج على ، والذى رصد من خلاله
الخصوصية المكانية لبعض قصاص الإقليم مؤكداً
أنه إذا أمكن النظر إلى القصة القصيرة بوصفها
تعبيراً من الفرد وعلاقته بما يحيط به فى المجتمع
، فإن الصورة التى تظهر بها الأحداث داخل
النص القصصى يمكنها أن توضح جانباً كبيراً من
مكونات الهوية التى تنتج عنها القصة القصيرة
حيث أن موقف الفنان يظهر فى طريقه معالجته

رغم أهمية إقامة مؤتمرات أدبية وثقافية فى
أقاليم مصر المختلفة لتنشيط الدور الثقافى بها إلا
أن كثيراً من هذه المؤتمرات تاتى فى إطار شكلى
ويأتى ذلك من ضعف مستوى الأبحاث والباحثين
فى أغلب الأحيان ، مما ينتج عنه أبحاثاً مسلوقة
لاترقى للمسمى الرئيسى لهذه المؤتمرات ، مما
يجولها إلى مجرد لقاءات للتعارف والتلاقى بين
الأبناء .

والدليل على ذلك أن الجلسات البحثية بها تكون
خالية من المصور الجماهيرى باستثناء الجلسة
الافتتاحية لأى مؤتمر ، وذلك نظراً لما قلناه سابقاً
بالإضافة إلى تكرار أسماء بعض الباحثين فى
المؤتمرات المختلفة لقربهم من اللجان المنظمة ، مما
يجعل الأمر فى النهاية وكأنه صراخ فى جزد
منعزلة .

ولعل أصدق مثال على ذلك ما حدث فى ..
المؤتمر الرابع لإقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى
الذى أقيم بمدينة دمنهور بمحافظة البحيرة ، الذى
جاء تحت عنوان « الألب بين الهوية والتحولات » ،
تحت رئاسة د. فوزى عيسى وأمانة د. عيد بلبع .
فالمسمى الرئيسى يتضمن قضايا ثقافية

الشارع الثقافي



أمل دنقل .. النشيد الأبدى

أمل دنقل مهر الشعر الجامع الذي نجح في أن يعلمنا أن قسوة الحياة باستطاعتها أن تلد شعراً يصدمنا فنحبه .

وعشرون عاماً من الرحيل تساوى عشرات من قصائد الرقص التي كتبها أمل وعاشت في وجدان الشعبى . ويكفى ديوان الشعر العربى قصيدة « لاتصالح » نبرة لشعر الرقص فى القرن العشرين . أقام المجلس الأعلى للثقافة على مدار أربعة أيام ندوة موسعة تحت عنوان « أمل دنقل .. الإنجاز والقيمة » . شارك فيها عدد كبير من الشعراء والنقاد المصريين والعرب منهم محمود

لموضوعاته أكثر مما يظهر فى موضوعاته نفسها . وبهذه الصيغة - ذاتها - يبدو تعبير القصة القصيرة عن الأزمة الإجتماعية - ومن ثم - أزمة الهوية ، أمراً يضع فى الاعتبار المكون الفنى الشكلى - أحياناً - بوصفه تعبيراً عن موقف أدلوجى ، أما الأبحاث التى تناولت شعر القصصى والعامية بالأتايلم فمستواها أقل من الضعيف ومن العجيب أن تختفى الزايات التى ترصد الحركة الأدبية فى البهيرة وهى المحافظة المضيفة فقد غابت أسماء شعراء القصصى أمثال صلاح اللقانى ويساين الفيل ، وشعراء العامية حمدى عبد العزيز ومحمد خميس ومجدى المناديل وسعيد عبد المصنود ومشام عمر وغيرهم كما غابت الأعمال الأدبية لقصاصى البهيرة طارق إمام وحسن علبة وزايع بدر . مقابل الاهتمام بإبداعات محافظة الاسكندرية - مقر إدارة الإقليم - مع العلم أن المؤتمر السابق قد عقد بالإسكندرية - فى العام الماضى - وألقى الضوء بصورة كافية على الإبداعات السكندرية ، وقد نتج عن هذا الأسلوب « إصططافانى » أن خلت قاعات مجمع مبارك بدمنهور من الضور .

ومن الغريب - أيضاً - أن المكرم الوحيد فى هذا المؤتمر هو د . محمد زكريا عنانى ، والذي رأس المؤتمر السابق بالإسكندرية مما يجعل هناك أسئلة كثيرة حول بند التكريم فى مثل هذه المؤتمرات ومدى مصداقيتها .

الشاعر الثقافي

أما صبحي حبيدي فقد جاءت ورقته البحثية « أمل دنقل والمشهد الشعري الراهن .. استقراء بمفعول رجعي » لتثير الكثير من الأسئلة التي وصلت إلى حد الاستفزاز أحياناً .

ومنها : هل كان دنقل باستطاعته أن يتحمل مع محمود درويش وسعدي يوسف أعباء تحديث شكل التفعيلة على مستوى اللغة والموضوعات والخيارات الملحمية والفنائية ، والبحث المعق في البنية الإيقاعية العربية بما يقضي إلى صمات موسيقية متطورة وجديرة بنهاية القرن ٩٠ .

وما الذي سيطر على خيار « القصيدة السياسية » لو أن صاحب « لاتصال » امتلك من أسباب البقاء ما يجعله يواجه ذلك الضياع الشعري العنيد ، وأية وجهة كانت ستأخذها القصيدة في مصر بصفة خاصة ثم في العالم العربي إجمالاً ؟

أما الناقد فخري صالح فقد أشار في بحثه « أشكال توظيف التراث في شعر أمل دنقل » إلى إحدى السمات الرئيسية في شعرية أمل أي رسم صورة إيجابية للماضي لإقامة تضاد حاد بين تلك المرحلة القارية من ماضي العرب الحضاري والواقع الراهن ، لأن تلك الشخصيات - من أمثال كليب وأبي موسى الأشعري وزرقاء اليمامة - لاتحضر بوعي ماضيها وشروطه بل بوعي الحاضر المدان وشروطه ، فالحاضر يغزو الماضي بروحه. وفي هذا السياق يكف القناع عن العمل بطاقته الكاشفة ، وتحول الخطوط الأساسية في النص

درويش وأحمد عبد المعطي حجازي ويول شاولول وحسن الغرفي وشريول داغر وصلاح فضل وعبد السلام المسدي وفخري صالح وفيصل دراج ومحمد عبد المطلب وكمال أبو نيب وغيرهم.

وفي بحثه أكد الشاعر بول شاولول أن القصيدة عند « دنقل » لاتتنمي إلى « البساطة المعهودة » وذلك لاعتماده على المادة السياسية والإنسانية المتأججة وتضفيرها في قصيدة مركبة سواء في عمق المقاربة الواقعية أو في عمق الإحساس الحسي ، سخر لها ثقافة متسعة من التاريخ إلى الحكاية الأسطورية إلى الدين ، بالإضافة إلى مفردات الواقع الآني ومرجعيات شعرية عربية وأجنبية ، شرقية وغربية ، مما جعل قصيدته كأنما هي اختزال لثقافة الصداثة الشعرية.

ومن أهم التقنيات الفنية التي ميزت قصيدة « أمل دنقل » أشار د. عبد السلام المساوي في بحثه « المتخيل الشعري عند أمل دنقل » إلى أنها تكمن في ذلك البعد التصويري الذي أكسب القصيدة زيعاداً سردياً برامياً من خلال الرمزية التي أسست لعلاقة دالة مكنية بين المرئي والمتخيل.

أما كمال أبو نيب فقد أكد أن شعر أمل به إيقاعان متعارضان الأول « إيقاع الهشاشة والتكسر » والثاني « إيقاع الصلابة والتماسك » ، حيث هناك رؤيتان وموقفان متعارضان من العالم والتاريخ والذات والآخر والواقع والمستقبل ، والجسد والروح.

الشارع الثقافي

إبداعات اللون الواحد

نظم معهد جوته - المركز الثقافي الألماني بالقاهرة - أمسية شعرية وفنية شارك فيها الشاعران « هاجنوس انتسنسبيرجر » وهو من أهم الشعراء الألمان المعاصرين ، والشاعرة العراقية أمل الجبوري .

كما تفتت المطربة اللبنانية « جاهدة وهبة » بأبيات للشاعرين وقصائد للشاعر الألماني جوته وأبيات أخرى لألونيس ومحمود درويش ، وقد شارك بالعزف الموسيقي الفنانون هاني بدير « إيقاعات » ، وصابر عبد الستار « قانون » ، وغنود حسين « كمان » .

من الجدير بالذكر أن أمل جبوري وسننيرجر يشتركان معاً في إصدار مجلة « نيوان » التي تهتم بالشعر العربي والألماني وتتولى « الجبوري » رئاسة تحريرها

- وقد ولدت الجبوري في عام ١٩٦٧ ببغداد لأسرة عراقية معروفة ، وأصدرت عام ١٩٨٦ نيوانها الأول ، وبعد إتمامها دراسة الأدب الانجليزي قدمت برنامجاً ثقافياً في التلفزيون العراقي ، ثم عملت بالصحافة ، وصدر ديوانها الثاني « حريزني أيتها الكلمات » عام ١٩٩٤ ، وفي عام ١٩٩٧ هاجرت إلى ألمانيا ، وفي عام ٢٠٠٠ نظمت مهرجاناً شعرياً ألمانياً - عربياً ، في اليمن ، وتعمل حالياً ملحقاً ثقافياً لليمن في برلين .
أما الشاعر « انتسنسبيرجر » فقد ولد عام ١٩٢٦ في قرية « كاوفويورن » في ولاية بافاريا في

الشعرى إلى حزم من التوازيات المقامة بين الماضي والحاضر .

أما الناقد فيصل دراج فقد أكد في بحثه « أمل دنقل وسؤال الموت » إلى أن أمل دنقل أدرك منذ فترة مبكرة أن الشعر يتعامل مع مايولد ومايموت ، أو مع ذلك الذي لا يولد إلا ليموت ، الذي يتوهج لحظة وتطفئ لحظة قاهرة تالية ، وفي هذا السياق الشعري برزت بعده أسماء بدر شاكر السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي وخليل حاوي ، التي جاءت بمضمون متشابه - رغم اختلاف الصياغة لكن أمل كان مسكوناً بفكرة التداخي - فما كان .. لا يعود أو على حد تعبيره :

الأرض ملقاة على الصحراء

ظامئة وتلقى الدلو مرات

وتخرج بلا ماء

وقد تجلى ذلك الاحساس في بعض القصائد مثل « العراق للأعمى - وه مقتل القمر » و « المشاء الأخير » و « الموت في الفراش » و « لا أبكيه » و « موت مغنية مغمورة » و « شيء يحترق » و « العار الذي نلقيه » و « أيوم النهر » و « بكائية ليلية » .

وقد حدا هذا الاحساس بالموت بأمل دنقل إلى البحث عن وسائل شعرية متعددة ، تصوغ مآراه وشهد عليه .

الشارع الثقافي

أما لوحات « شنابير » فتمركزت على دقة التفاصيل فهي تعرض لقطات مجهرية ، تعتمد على قوة الإدراك البصري للمشاهد .

**

من ناحية أخرى زقلم « نادى » السينما بالمعهد برنامجاً للمشاهدة عرضت خلاله أفلام أحلام صغيرة إخراج خالد الصجر وهو إنتاج ألماني مصري مشترك ١٩٩٣ .

وأفلام مجرية حديثة فازت بجوائز دولية ، وه ليلة إخراج سمعاد شوقي « إنتاج المركز القومي للسينما » ، وه ٢٩ فبراير إخراج جيهان الأعصر « إنتاج المركز القومي للسينما » .

محمود درويش في مكتبة

الاسكندرية

استضافت مكتبة الاسكندرية الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش في أمسية رائعة أطل فيها على عشاق شعره بمدينة الفخر التي يزورها للمرة الأولى منذ سنوات سنوات بعيدة تجاوزت العشرين عاماً .

جاء درويش محملاً بالرمز كاشفاً الهم العربي من خلال قصائده ، أتى ليذكرنا بهدير البحر في بيرت وبافا وكل الشواطئ العربية التي احتضنت أشعاره وأحبته .

ومن بغداد إلى فلسطين كانت أشعار درويش

أسرة بسيطة ، عاش في طفولته أجواء الحرب العالمية الثانية ، درس الأدب وعلم اللغات والفلسفة في جانعتي فرايبورج والسوربون بباريس ، وقد أسس عام ١٩٦٥ مجلة « كورسبوخ » وعام ١٩٨٠ مجلة « ترانس أتلانتيك » التابعة للتيار اليساري الجديد ، وقد عرف « إنتيسبيرجر » كشاعر وناقد ساخر ومفكر اجتماعي وسياسي ، حيث انتقد كثيراً من الأوضاع السلبية في المجتمع الألماني مثل عقلية الاستهلاك والفكر الرأسمالي الصرف ، والتفاوت الأعمى فيما يخص التقدم التكنولوجي . ويعتقد « إنتسنبيرجر » أن الشعر يقف دائماً - داخل سياق الواقع الاجتماعي فلا يمكن أن تنفى عنه صفته السياسية .

**

وفي إطار التعاون الثقافي أقام معهد جوته معرضاً مشتركاً للفنانة التشكيلية المصرية الشابة ونثم المصرية - والفنانة الألمانية الشابة بيترا شنابير ، وقد سبق أن أقامت « ونثم المصرية » معرضاً تحت عنوان « أبيض » في مدينة بوسلورف في إطار البرنامج الدولي للتبادل الفني ، تعرض « ونثم » لقطات من جسم الإنسان تنوب وتتداخل مع الخلفية البيضاء للوحة في تمازج لوني يعتمد على قوة الظلال والزيغاد الضوئية .

الشارع الثقافي



الجمهور مع « الحجار » وهو يريد:

حاصر حصارك لامفر
سقطت نراك فالتقطتها وأضرب عدوك لامفر
سقطت قريك فالتقطني
وأضرب عدوك بي
فأنت الآن حر
حاصر حصارك بالجنون
وبالجنون .. وبالجنون
ذهب الذين تبهم
فأما أن تكون أو لا تكون

الذي بدأ الأمسية بقراءة مقاطع من قصيدته الطويلة « جدارية » التي تتناغم الجمهور معها إلى حد النشوة ثم قرأ بعض القصائد من ديوانه « منيح الظل العالي » التي سجل فيها حصار بيروت ١٩٨٢.

وقد رافق درويش في الأمسية الفنان على الحجار الذي جاء خصيصاً إلى الاسكندرية ليحتفي بدرويش ويقني بعض قصائده، هو والمطرب الشاب محمد عزت وقد تناغمت أصوات



خليل عبد الكريم والإسلام النقدي

سيد عبد الحليم

شارك في ندوة « أدب ونقد » احتفالاً بذكرى المفكر الراحل « خليل عبد الكريم » كل من د. عاطف أحمد ، ود. سيد القمني ، ود. أنور مغيث ، ود. منى طلبه ، والشيخ زين السماك وأدارها الباحث أيمن عبد الرسول والناقدة فريدة النقاش :

أدرج د. عاطف أحمد في بحثه خليل عبد الكريم في سياق ما أسماه بالإسلام النقدي الذي يمارس النقد من داخله ، ويمكن استقراء خصائصه العامة المشتركة بين معظم ممثليه المعاصرين من خلال قراءتنا لكتابات مفكرين أمثال محمد أركون ، وخليل عبد الكريم ، وبعض كتابات صادق جلال العظم ، وسيد القمني ، وسعيد العشماوي ، ومحمود إسماعيل ، وحسين أمين ، ونصر حامد أبو زيد وغيرهم.

ولعل السمة المشتركة بين تلك الكتابات هي التفرقة داخل الإسلام بين مكونين رئيسيين هما : المكون العقيدى العبادى من جهة ، والمكون الدنيوى من جهة أخرى ، وهما مكونان مختلفان من حيث الطبيعة ، ومن حيث الخصائص ومن حيث الهدف ، فبينما يتسم المكون العقيدى بأنه إيماني تسليمي ، لا يخضع لمقاييس الصواب والخطأ ، ولا يقبل التحليل المنطقي ، ويخرج عن نطاق الإدراك المعرفي إلى نطاق الإحساس بالمعنى الكلي للوجود الإنساني وذلك على العكس تماماً من المكون الدنيوى ذي الطابع النسبي التاريخي المتغير ، يعتمد على واقعية الموقف والسياق الاجتماعى والثقافى.

وقد حاول « خليل عبد الكريم » إبراز تلك الملامح المميزة لمفهوم « الإسلام النقدي » خاصة في كتابه الأخير والمهم « النص المؤسس ومجتمعه » (دار المحروسة القاهرة ٢٠٠٢) . إذ يرى أن التفسير الحديث ليست تفسيرات للقرآن المجيد ، وإنما هي تفسيرات للتفسير القديمة التى مرت عليها قرون.

ويرى - أيضاً - أن المفسرين القدامى عاشوا في زمن بعيد وبينه محددة ، ومجتمع له أبعاده ومناحيه وأعرافه وموجباته وإكراهاته ، وأن المفسر نفسه تملك ثقافة خاصة به ، تفرق - بدرجة أو أخرى - عن ثقافة أقرانه من المعاصرين له - وفي نهاية الأمر - ينقلب التفسير إلى نص آخر مغاير للنص الأصلي ومفارق ومباين له .

وأشار د. عاطف أحمد إلى أن هناك بعض السمات التي وسعت طريقة « خليل عبد الكريم » خاصة في كتابيه الآخرين : منها أنه كان يبحث عن النقاط التي تسعى المؤسسة الدينية الرسمية إلى إخفائها أو تجنبها في الفكر الديني والتاريخ الإسلامي ثم قام بتحقيقها وتوثيقها من عديد من المصادر المعتمدة لدى المؤسسة ، ثم أخذ يكشف فيها عن وجهة نظر مناقضة - تماماً - لوجهة نظر المؤسسة ، وهذا الموقف - في حد ذاته - جعله في حالة استنفار دائمة يرافقها شعور بالمبارزة والتحدى مختلط بشعور الريادة .

ورغم أن ذلك الموقف جعله يستعين بأدوات بحث وتوثيق تراثي فعالة - وهي أدوات أجاد استخدامها إجادة تامة - فقد انعكس ذلك على أسلوبه وطريقته في التعبير بصورة اتسمت بالصعوبة والإغراب والميل الحاد للانتقاد الشخصي .

فضلاً عن أنه كثيراً ما كان يلجأ إلى مفردات لغوية غريبة ومهجورة ولاتصنيف أى معنى جديداً أو عميقاً إلى المعنى الأصلي - بدون أى داع لذلك - خاصة وأنه كان يذكر معناها المألوف بعدها مباشرة ، كما اتسم أسلوبه بالطابع الإنشائي البلاغي حيث تكثر به المترادفات والمجازات والتعبيرات الإنفعالية . ثم تطرق د. عاطف أحمد إلى فكرة « الإسلام النقدي » لدى خليل عبد الكريم فأكد أنها تتحرك في إطار الفضاء المكاني والزمني ، وأنها تتكامل مع مختلف خصائص الواقع حتى يبدو كتابها منبثقة من داخله .

فالإسلام النقدي ليس مجرد قراءة نقدية للإسلام وإنما هو رؤية مبدعة للنص القرآني ، تتحرك في إطار مفاهيم حديثة منفتحة على العلوم الإنسانية ومتسمة بالجراءة المنطقية الواضحة . وأشار د. عاطف أحمد إلى أهم النقاط التي اتسم بها فكر خليل عبد الكريم في نقده للتفسير القديمة من خلال انتكائه على فكرة « تحليل النص » وهي الشفافية ، وتاريخية النص ومرافقة الوحي لأحداث الواقع .

أما الناقدة فريدة النقاش فأكبت أنه لولا أن ثقافتنا - شأن حياتنا كلها تعيش وضعاً بانساً بطبعه الرواج الشكلي ، وتتعدد فيه المحاذير والخطوط الحمراء وتنخفض فيه أسقف الطموح والتوقعات والحريات التي باتت مقصورة الجناح ، لما مرت على ثقافتنا وفاة مفكر مجدد مثل خليل عبد الكريم مرور الكرام - تماماً - كما جرى من قبل تجاهل العمل البحثي المبدع والغزير الذي قام به طيلة حياته منذ أختار الكتابة إلى جانب مهنة المحاماة - وهي مهنته الأصلية - التي اختارها أداة للتنوير وإشاعة الوعي المتحرر بالفكر الديني .

وقد واصل « خليل عبد الكريم » الجهود التي بدأها الأفغاني ومحمد عبده وصولاً إلى حسين مروة

ونصر حامد أبو زيد وسيد القمى وعاطف أحمد ومحمد أركون ومحمود إسماعيل وعشرات الباحثات والباحثين الشبان الذين يعملون فى صمت وفى ظروف أبسط مايقال عنها إنها مناوئة للعلم والعلماء.

الاتجاه إلى الواقع

وأضافت فريدة النقاش أن خليل عبد الكريم نظر فى كتبه وأبحاثه المختلفة إلى الفكر الدينى نظرة تاريخية كانعكاس للواقع الموضوعى والعلاقات والصراعات والحاجات الاجتماعية.

ورغم أنه وقف على الأرض الإيمانية بثبات وثقة لاتضاهى مقترباً من منطقة الوعى - بحذر بالغ - وتقديس صادق ، فإن الأسئلة الكبرى التى طرحها حول الشريعة والمرأة والسياسة والحياة والتكوين وتكوين الرسول الثقافى ونشوء الدولة والأمة ، كانت أسئلة أثلقت الجميع من المحافظين إلى الأصوليين المتطرفين ، ومن الساسة إلى المتأجرين بالدين خوفاً من خلطة سطوة هؤلاء جميعاً على الجماهير البسيطة المؤمنة التى تنقاد لهم بسهولة.

كان خليل عبد الكريم - يعرف جيداً أن هذه السطوة لن تزول إلا بمعركة كبرى يتكاتف فيها السياسى والنضالى والفكرى وكان عمل خليل عبد الكريم صعباً للغاية نظراً لأن المجتمع نفسه أصبح قوة مصادرة ضمنية على الفكر الحر بعد التأثير السلبى لفورة النفط وهجرة المصريين ، بل وأصبح المجتمع - أيضاً - مؤسسة قمع غير معلنة.

الجانب الإنسانى

وتحدث د. سيد القمى عن الجانب الإنسانى عند الشيخ خليل عبد الكريم فأشار إلى أنه كان إنساناً صميمياً شهماً ، يبحث دائماً عن صديقه ويقف إلى جواره ، رغم أنه كان عصبياً للغاية ، وشكاكاً بالفطرة وهذه هى طبيعة الباحث الصادق ، فالشك هو طريق الحق وتلافى الاتهامات الجاهزة فى الزمن الردى.

وأضاف د. القمى أن الشيخ قد مر بمراحل تحولية فارقة ، فمن عضو مؤسس للجمعية الشرعية للعاملين بالكتاب والسنة إلى يسارى منتمى لحزب التجمع ، وقد مر الشيخ بإزمات عدة خاصة فى أيامه الأخيرة فقد أكلت عليه إحدى نور الشر حقوقه كمؤلف ولم يكن يتصور ذلك فى يوم من الأيام .

بالإضافة إلى الامتحان الفكرى الذى مر به بعد صدور كتابه « شدة الربابة » الذى نقد فيه مجتمع الصحابة ، وقد أخذ - هذا الكتاب الطلقة - من جانب التشويه - وللأسف - رغم أن الرجل لم يفتر شيئاً من عندياته ولم يضيف داخل النص المقتبس ، بل كان يلتزم الصدق والبحث العلمى الأصيل ، فهو الذى طالب بحرية التفكير ، وقد طبق ذلك على نفسه أولاً ، فلم تستعبده فكرة ، فالفكر هو الذى يثير إشكاليات دون البحث من حلول.

وأضاف القمى أن النقد الذى تعرض له الشيخ عبد الكريم كان شديد الوطأة وهو نقد أيديولوجى لا يستند إلى إطار منطقى ، فالذين يمارسون النقد على طريقة الغزالى وبطريقة تهافنيه - يثيرون عواطف من أن يقدموا بديلاً ، فالتنقد ليس هدفاً بل ابتكاراً وبناء.

نموذج فريد

أما د. أنور مغيث فقد أشار في مداخلته إلى أن خليل عبد الكريم يمثل نموذجاً غريباً ضمن من كتبوا عن التراث الإسلامي ، ويتبع هذه الخصوصية من حرصه على أن يظل « شيخاً » وأن يظل الإيمان موجوداً في كل ما يكتب ، مع إعمال الجانب العقلي ، فللعقل أن يعمل في جميع المجالات الاجتماعية والدينية . من خلال التساؤلات التي طرحها ، واعتماده على البحث العلمي الدقيق في مصادر المعرفة الإسلامية بشكل عام ، ومن هنا طرح صيغة جديدة في البحث العلمي في تراث الإسلاميات .

السمة الأخرى التي ميزته أنه كان كاتباً مهموماً بالتطوير والتحديث وتأتي فكرته مؤيدة بأكثر من سبب . ولا يكفي دليل واحد تجاه القضية التي يناقشها بل يبحث عن أدلة كثيرة يفيض بها منهجه في البحث .

السمة الثالثة أننا نجد في أعماله تحدياً لعقل أمة بأسرها وليس كاتباً بعينه باعتبار أن الدين محور للبشر .

وهو ما يمكن أن نطلق عليه « منهج الإسلام النقدي » حيث يعطى للعقل حقه في النقد المعرفي للأصول التي يستمد منها عقائده وذلك باسم الدفاع عن الإسلام والإيمان الحق ، فأبحاثه لم تكن مجرد بحث عن سند لدعوى معاصرة ، إنما كانت توغلاً في أعماق المعرفة ، فلم يكن يكتفي بمرجع أو إمام أو فيلسوف أو مفكر ، فحينما نقرأ كتبه نجد فكرته مؤيدة بأكثر من سند وبعبدة عن الفكر الإنتقائي .

تحرير الدين

أما د. منى طلبة - فاشارت في مداخلتها - أن عدة عناصر أتصف بها فكر خليل عبد الكريم جعلته قنوة ومثلاً يحتذى به في منهج ما يمكن أن يسمى بـ « تحرير الدين » - ومنها أنه استطاع أن يربط بين الدين والسياسة باعتبار أن الدين محور وداع للسلام بين الناس .
الميزة الأخرى : أنه استطاع أن يخرج الدين من كونه تعاليم إلى كونه معرفة ، وذلك لامتلاكه أدوات مهيبة لتحرير الدين .

الميزة الثالثة : أنه استطاع أن ينال لقب « الشيخ » دون أن يكون ، دون إجازة من الكهنوت الديني ، فقد استطاع أن ينعش فكرة « العالم بكسر اللام » في الثقافة الإسلامية مقابل فكرة الكهنوت التي نعيشها - الآن - .

الميزة الرابعة : أنه استطاع أن يقدم لنا ما يمكن أن يسمى بحفريات اللغة ، وأقرب مثال على ذلك كتابه « العرب والمرأة والأسطورة المخيمة » حيث تعرض لقضية شائكة وهي وضع المرأة في المجتمع العربي ، ونظراً لقدرته اللغوية والبلاغية ، فقد ذهب إلى المعاجم العربية ليقيم بحثاً في منتهى الحداثة عن قضية دينية يحته ، حيث حصر الألفاظ وأولها تأويلاً معرفياً ولغوياً في الأساس ، مما جعله يفتح مجالاً لـ « أنثروبولوجيا اللغة » وهو مجال لم يلتفت إليه الباحثون الأكاديميون في جامعاتنا حتى الآن . فقد رصد « الشيخ عبد الكريم » كل أسماء الوصف للمرأة التي تدل على الخضوع والخنوع - خاصة وصف « الناقة » بما لها من دلالة على ذلك ، فقدم وجهة نظر جديدة .



وأضافت د. منى طلبة أن خليل عبد الكريم اعتمد في الأساس على « علم نفس الثقافة » وذلك لاستنهاض الوعي الجمعي ، للوقوف على الحالة الراهنة في المجتمع الذي يعود بالمرآة إلى العصر الجاهلي.

ويوضح عبد الكريم أن المشكلة تكمن في الاستخدام اللغوي الخاطئ في هذا المفهوم نظراً لاعتماد المجتمع على البنية الإشارية للغة - فقط - وهو أسلوب بدائي الدين براء منه.

وقد أرسل د. محمد أبو الفار رسالة إلى التوبة أكد فيها أن أهمية خليل عبد الكريم تكمن في أنه فصل الدين عن علمائه وقائمه مؤكداً أنهم بشر يصيبون ويخطئون وبهم جميع عيوب البشر ، وليسوا منزهين ، وهذا التوصيف الذي انتهجه كان سبباً رئيسياً في مصادرة بعض كتبه ، وتعرضه للتكفير في بعض الأحيان.

أما الشيخ زين السماك - أمين لجنة الشؤون الدينية بحزب التجمع - فلوّضح أن مقام به خليل عبد الكريم يصب في إطار المنهج العلمي.

وبذلك على ذلك بإيراده عدة أمثلة أوضحت أن الشيخ اعتمد في مناهجه على العلم الحديث.

تشكلات الوعي وجماليات القصة

تشكلات الوعي وجماليات القصة . النص الفائز بالمركز الأول فى جائزة الشارقة للإبداع العربى للدورة الخامسة ٢٠٠١ فى مجال النقد. للناقد أيمن بكر . يتحدد هدف هذا البحث وكما يقول الناقد فى مقدمته ، فى تحليل كل من « الوعي » و « الجماليات » وكلاهما غير منفصل عن الآخر ، إذ يبدو لى أن جماليات النص السردى القصير - شأنه فى ذلك شأن مجمل النصوص الإبداعية - لا تنفصل عن الوعي الفنى الذى يبدو بصورة مباشرة مثل هذه الجماليات ، وكذلك لا تنفصل عن الوعي الثقافى العام الذى يحدد مواقف الكاتب / الكاتبة من الواقع الحضارى المحيط بعملية الإبداع والمنتج لها فى الوقت نفسه، والكتاب فى أربعة فصول ، الأول ، الكاتب المقاوم فى القصة النسائية العربية . الثانى بعنوان السرد / الزمان / المكان . الثالث ، جماليات القصة من البنيوية إلى مابعد الحدثة . الفصل الرابع والأخير بعنوان ، القصة القصيرة بين السرد والرغبة فى الغناء. يذكر الباحث أنه اعتمد فى البحث على مقولات النظرية السردية فى طورها البنىوى ومابعد البنىوى ، كذلك استخدام أطروحات جيرار جينيت فى كتاب " خطاب الحكاية "

أحوال مصرية

صدر العدد الجديد من المجلة الفصلية « أحوال مصرية » التى تصدر عن مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام بفتح العدد الكاتب والباحث مجدى صبحى رئيس التحرير بمقال بعنوان : تعويم أم احتراف صنع الفوضى ، حول تحرير سعر صرف الجنيه المصرى والآثار الاقتصادية المترتبة على ذلك . ثم بعد ذلك دراسة عن الجمعيات الأهلية الإسلامية فى مصر ، كتبها الصحفى هانى نسرة، و ملف العدد عن أزمة التعبير المستقل كتب فيه إبراهيم فرغلى وخالد عبد الرسول ومهاب نصر ، إسماعيل زقزوق ومحمد شعير ويوسف رخا ويحيى وجدى . إضافة إلى مقالات عن ثورة يوليو وتحولات الأغنية الوطنية د. نبيل حنفى . والثأر فى صعيد مصر والطلاق عند الأقباط . وكتب الفنان والناقد صلاح بيصار عن حسن سليمان ونساء القاهرة . معرض حسن سليمان الأخير . ثم الأبواب الثابتة فى المجلة . الجدير بالذكر أن مجلة « أحوال مصرية » مجلة فكرية تعنى بالشئون المصرية من خلال البحث والدراسة والاستطلاعات . تحية لهذه المجلة المتميزة وتتمنيات بنوام الاستمرار.

تاريخ الزراعة المصرية

تاريخ الزراعة المصرية من تولية عباس إلى الاحتلال البريطانى (١٨٤٨ - ١٨٨٢) . الكتاب

الأخر للدكتور أحمد أحمد الحته ، أستاذ التاريخ الحديث بجامعة القاهرة . يقول د. رؤوف عباس في مقدمته للكتاب ، إن الدكتور أحمد الحته من تلاميذ المؤرخ المصرى العظيم محمد شفيق غريال . وقد وجه غريال تلميذه التابع إلى دراسة تاريخ مصر الاقتصادى فى عصر محمد على باشا الكبير . فكان بذلك أول باحث تخرج فى جامعة القاهرة من المتخصصين فى هذا المجال . وكان موضوع أطروحته للماجستير هو الفلاح المصرى فى عهد محمد على « أجيّزت عام ١٩٣٤ أما أطروحته للدكتوراه فكانت تحت عنوان « تاريخ الزراعة المصرية فى عهد محمد على الكبير » وكانت قد أجيّزت عام ١٩٤٦ . أما هذا الكتاب الأخير فهو استكمال لدراسة تاريخ الزراعة المصرية الذى بدأه المؤرخ الراحل فى أطروحته للدكتوراه ليصل به إلى بداية عهد الاحتلال البريطانى ١٨٨٢ وقد فرغ من كتابته عام ١٩٨٤ . لاشك أن هذا الكتاب المهم الذى صدر عن المجلس الأعلى للثقافة يلقى الضوء على ما امتاز به المؤرخ الراحل من صبر على البحث وجلد فى تحرى المادة الوثائقية.

ترحال الطائر النبيل

كتاب صدر عن دار الكنوز الأدبية يتناول بعض الملامح المهمة فى مسيرة الروائى العربى عبد الرحمن منيف . يقول المؤلف السعودى محمد القشعمى : إن هناك الكثير من الكتب والدراسات والبحوث والمقالات التى لم أحط بها فتعذرت إضافتها لهذه الإضمامة الصغيرة التى استعجلت لأقدمها فى مناسبة - إطلالته على السبعين - " أى عبد الرحمن منيف وقد قسم المؤلف كتابه إلى عدة أجزاء وفصول

- ١- نشأة عبد الرحمن منيف ، بدايات السياسة ، بدايات الأدب .
- ٢- كيف يكتب عبد الرحمن منيف رواياته ، وكيف اشترك مع جبرا فى عالم بلا خرائط .
- ٣- شهادات عن منيف
- ٤- آثاره ، الكتب ، المقالات والدراسات ، حوارات ولقاءات.
- ٥- عبد الرحمن منيف فى آثار الدارسين ، الكتب والمقالات والدراسات
- ٦- الجوائز الأدبية التى حازها منيف والتى كان آخرها جائزة القاهرة للإبداع الروائى الأولى عام ١٩٩٨ . تحية للروائى الكبير وتحية لحمد القشعمى على هذا الجهد والتوثيق.

الوصايا فى عشق النساء

الكتاب الشعرى العاشر لأحمد الشهاوى ، صدر عن الدار المصرية اللبنانية فى طبعة فاخرة وإخراج فنى مميز . والتميز ليس فى الإخراج فحسب بل محتوى الكتاب كذلك ، يقول الناقد د. محمد عبد المطلب : استهدف أحمد الشهاوى أن يقيم الأنثى أمينة على مجموع وصاياه ، وخيانة الأمانة لا عقوبة لها إلا بالخروج من جنة العشق . وبزعم أن مسار الوصايا يتجه من الموصى إلى المرأة ، فان الموصى قد بدأ بنفسه ، لأنه غارق فى بحر العشق ، ومن ثم طلب العون

من الله ألا يحمله مالا طاقة له به من العشق ، وألا يؤاخذ به عليه ، لأنه قدر ليس له فيه اختيار ، وأن يبسر له طريق العشق بالشفعاء . إن متلقى هذه الوصايا لابد أن يصعد بها إلى أفاقها الأثيرية ، أفاق الشعرية عندما تنفوس في النثرية ، وأفاق النثرية عندما تخلق في الشعرية ، فلا يدري المتلقى هل هو في حالة اقتناع ورضا ، أم حالة نشوة وسكر .

لحم الحلم وعمار الرؤية

كتابان جديان صدرا معاً ، الأول " لحم الحلم " عن دار شوقيات ، للكاتب الكبير بدر الديب ، في هذه المجموعة وكما جاء في كلمة التقديم ، تسع قصص كتبها بدر الديب أواخر التسعينيات الماضية ، تمثل إضافة كيفية لأعماله النثرية السابقة : « حديث شخصي » أوراق زمردة أيوب ، إجازة تفرغ .

أما الكتاب الثاني " معمار الرؤية " قراءات في أدب بدر الديب ، للشاعر كريم عبد السلام صدر في طبعة خاصة . وهذا الكتاب معنى بتتبع الشعر في كتابات بدر الديب ، يقول المؤلف في مجمل عمل بدر الديب ، الشعرى تأسيس وتواصل واندفاع باتجاه الحرية في الشعر والإضافة في الشعر والايمان بالشعر فكل شيء مع الشعر موصول ، لاتوقف فيه ولاخلل ، هو الذي يحيى الوجود ويقيمه ويعطيه في نفسه القيمة وإن جاولوا جميعاً سحبها منه .

القفز فوق العولة

صدر الكتاب عن سلسلة اقرأ ، دار المعارف . يقول الكاتب محمد رؤوف حامد : هل يمكن القفز فوق العولة ؟ وهل يمكن تصحيح مسارها ؟ وهل تستطيع الدول النامية الوفاء بمتطلبات التقدم أو تترك الزمام للقوى المهيمنة على مسيرة التقدم العالمية ؟ ولماذا تظل دول الجنوب متخلفة عن الركب العالمي وغير قادرة على التعامل مع مشكلاتها برغم أنها مهد الحضارات الإنسانية ؟ وما دام الأمر كذلك فلماذا هي عاجزة الآن عن الأخذ بزمام التقدم ؟ أسئلة كثيرة يطرحها الكتاب ويسعى على طريقته الخاصة للإجابة عنها .

الراجل اللي بيهدس

مجموعة شعرية جديدة صدرت عن سلسلة كتابات جديدة ، هيئة الكتاب للشاعر ، عبده الزراع

صبياد عجوز

قاعد ممدد رجليه المكرمشة ع الشط

زعمان من منظر البحر المرمى حواليه

باهمال شديد راكن بكوعه ع القارب القديم

اللى واكله السوس

بیطلع آخر سيجارة لف كانت فى علبته الصفيح المصرية
ويبدخن

المرآيا المتقابلة

رواية جديدة للكاتب والناقد عبد البديع عبد الله ، صدرت عن دار غريب بالقاهرة . الجدير بالذكر إن للكاتب قصصاً وروايات سابقة إضافة إلى دراسات أدبية عن الرواية الآن ، والخرافة والأسطورة فى الرواية العربية ، ودراسات عن المازنى وعلى مبارك ، وعدة مسرحيات .

الاشتراكية

الاشتراكية فى السياسة والتاريخ خرافة الطريق الثالث ، كتاب للكاتب والباحث عيادروس القصير . يتناول الباب الأول من الكتاب : الاشتراكية من مجال الممكن إلى حيز الواقع والباب الثانى : الانتقال من الرأسمالية إلى الاشتراكية . الباب الثالث : الرأسمالية المعاصرة . الباب الرابع والآخر : العولة وأفاق التطور الذاتى المستقل والثورة الاشتراكية

مركز حقوق الإنسان

فى ظل النشاط المتواصل لمركز حقوق الإنسان لمساعدة السجناء أصدر المركز إلى جانب الندوات والمؤتمرات عدة كتب ونشرات : أحوال المرأة داخل السجون المصرية ، ويتناول أحوال المرأة داخل السجون بالدراسة والبحث ، حتى نقف على أبعاد مآقررتة المعاهدات والمواثيق الدولية والقوانين الوطنية من حقوق وضمانات للمرأة داخل السجن وذلك فى ضوء الواقع العملى ومن خلال دراسة بعض الحالات النموذجية للنساء داخل السجون المصرية . صدر كذلك التقرير السنوى لمركز حقوق الإنسان لمساعدة السجناء ووثائق اللجنة المعنية بحقوق الإنسان. ورد مركز حقوق الإنسان لمساعدة السجناء على تقرير الحكومة المصرية الرابع والمقدم للجنة مناهضة التعذيب إعمالاً لنص المادة ١٩ من إتفاقية مناهضة التعذيب . صدر أيضاً نص الرد الرسمى لمركز حقوق الإنسان لمساعدة السجناء على تقرير الحكومة المصرية للجنة حقوق الإنسان فى الأمم المتحدة.

ملكت الانتظار

مجموعة قصصية جديدة للزميلة هدى حسين صدرت مؤخراً عن الأمل للطباعة والنشر . تقول هدى فى نص من نصوصها : تقول لزماً على الانتظار ومهما بعدت فأتا فى انتظار تجوب الأراضى تلو الأراضى تلو الموانئ تلو الشواطئ .. تعانق رفيقة تلو الرفيقة تأتى بقلب جريح تقص على عذابك .. قلبى يئن يحنو عليك يوماً قريباً سباحث مثلك عن قلب يسمع أناتى وحزنى عندما يأخذ بيدى ويطلبب أكون قد مللت الانتظار.

إلى أي لا شئ أندفع؟

على عوض الله كرا

اختر سكة (إلى يروح مايرجيش) وانطلق .. سيتبعك أناس كثيرون .. سيصوبون سهامهم نحو ظهرك . أما أنت فحافظ على معدل سرعة انطلاقك ، سيعتقد البعض أنك ترتدى ما يمنع الاتصال من اختراق لحكمك ، فيضطرون للالتجاء إلى الخديعة ويتفطن البعض إلى أنك محصن ضد هذه الأخيرة ، فيما التوكل على أمل أن يتعثروا في كعب أخيلوس الذي خبأته بعناية في أحشائك . وأنت ما زلت تدفع الطريق بقدميك نحو الوراء . بعض آخر بدأ يخامره ظن أن بك شيئاً لله ، فليس من حل معك سوى رسم سيناريوهات غير محكمة الصنع رغبة في مصالحة مصلحة ووقتية . أما أنت فما زلت تأخذ شبيك وزفيرك من أنفك الذي بدت أرنيتك ككوبة من دم متجمد . بعضهم يبذل جهداً فوق طاقته ليسبقك ويلتفت إليك بابتسامة عريضة وواضحة ، تترك صفى أسنانه عن بعضهما البعض ، حين يعود هذا البعض بأعينه إلى الطريق التي هي ما زالت أمامه ، يندفع مستطيل سميكة من الهواء داخل حلقومه ، فيرى نفسه وقد تقهقر مرة أخرى إلى الخلف ، وأنت ما زلت تتطرق مع فارق بسيط يوحد نقاط قلب محب وإقاعات أنفاسك التي صارت أسرع وأعلى ، وقطرات العرق على وجهك من منظور لقطة سينمائية كبيرة جداً تشبه مشروع شلال بحيرة أخذت لون فائلك . ولم يبق أحد وراك سوى قليلين ومن منظور لقطة بانورامية علوية تبدو ظهورهم العائدة وقد وحدها إعياء تقصصه إقاعات الأقدام التي انكششت لها اللقطة العلوية ، وهبطت تنتقل من بينهم ، فيما السكك الجانبية تدفع بمجموعات جديدة من الناس يقطعون الهواء بأقدامهم نحو المتدفعين جرياً وراء بعضهم البعض ، ورافعين اللقطة مرة أخرى إلى مكانها المساوي للتحقق من اختفاء الطريق . أما أنت فستستمر في الانطلاق وفكرك يروح ويحيى ما الذي يرويه فيك؟ مثلاً هكذا تسال نفسك : أنا اخترت سكة المسافرين الذي لا يعود لماذا لا يودعوني بستين ألف داهية ويستريحون من عناء الجري خلفي؟ قد يعتقدك بعض مهم منهم أنك على موعد مع جنة خصوصية فهل يفكر أن امرأاً يعرف أن هذه السكة بلا عودة ويختارها ، فضلاً عن أن كل من سيأس ويحاول الرجوع سيجد نفسه مجرد شخص في نص مجدّد لثي عظيم؟ لا مجال هنا للفعل الاحتمالي (بيرو) ، فيقينا إفاقتنا الحقيقية ستكون عند نهاية سكة (إلى يروح مايرجيش) ، هكذا تتردد تلك العبارات فيما بين الصور فلنداعبه ونمازحه ونقعه بأننا كنا نعرف أنه محصن ، وأن نصالنا ما هي إلا زغرة أنامل الحبيب لأجناب حبيبه سامة صفا (هكذا سيجهزون لك ما يشبه هذا الكلام ، التجهيز يعقبه إجهاد هو خير إنجاز لو تحقق) ولما كانت الكلمات التي بحوزتك لم تعرف بعد ، لماذا بالضبط اخترت هذه السكة؟ وما تم التوصل إليه هو أن مقطعا الأخير (..مايرجيش) هو فحسب الذي أغراك ، وبالتالي أنت غير قادر على توضيح الأمر ، فيعتقدوك مأكراً ، وسيوقعون أن جنة خصوصية بانتظارك ، ولا بأس إن عملوا حراساً لها والله ، ويخدموك بعيونهم التي شاهدت في التلفزيونات والفضائيات والفيديوهات والسيدنيات والسينمات (فهرست جامب) لثم هانكس صاحب نور المتخلف العقلي الذي اقتدت به عينات بشرية من كافة أنحاء وأجناس الولايات الأمريكية وهروات وراه.

